792.5
B19c

ANDRE BAZIN

EL CINE DE LA CRUELDAD

ERIC vON STROHEIM
PRESTON STURGES
ALFRED HITCHCOCK
CARL TH. DREYER
LUIS BUÑUEL
AKIRA KUROSAWA

@
Mensajero

Versión española por Béatrice Meunier de Galipienso de la obra francesa titulada *Le cinéma de la cruaute*.

AGAPEA

11:1 I'l AHIIIIIIIIIIII I clltour - PARIS - FRANCE
(C) I 111 11 11 11 11 11 Mnll.I'loro. - Avda. de las Universidades, 13 - Apartado 73
IIUIIA!} U,I'AI"lA -1977
',111 t / /l„ 'J/1·1()(,:l.ij
11'1"11,, 1-IInl: 111"1101 -1977
I'll 1„",1 11 1 :'1 11 Il 11

'I 1111111111;'lVII,C;'IN;'. S. A. - Carretera Bilbao a Galdácano, 20 - BILBAO-4

«Si existe hoy un *cine de la crueldad, fric Von Stroheim* es su *inventor»*.

(André Bazín)

SUMARIO

Prólogo de Fran~oís Truffaut. 9
1. Eríc Von Stroheím 19
2. Carl Th. Dreyer 35
3. Preston Sturges. 49
4. Luís Buñuel. 65
5. Alfred Hítchcock 117
6. Akíra Kurosawa. 193

PROLOGO

de Fran~ois Truffaut

André Bazin nació el 18 *de abril de* .1..2ken *Angers. Murió* en 1..2.5.B.. *Tenía cuarenta años* y *fue, durante quince años, el* mejor *crítico de cine; sería más acertado escribir que Bazin fue el* mejor *«escritor» de cine* ya *que* se *dedicaba sobre todo* a *analizar los fjlms* y a *describirlos, más que* a *Juzgarlos.*

Bazín cursa sus estudíos en La Rochelle antes de ingresar en 1938 en la Escuela Nacional Superíor de Saint-Cloud donde se formaban los futuros maestros. Movilizado en 1939, se apasiona cada vez más por el cine y se convierte en 1942 en uno de los animadores del Grupo Cine de la Casa de las Letras. Redacta entonces sus primeros artículos en revistas de estudiantes -artículos reeditados bajo el nombre: *«El cine durante la Ocupación»*- y, a partir de la Liberación, se convierte en el crítico de los periódicos *«Le Parisien Libéré», «Esprit», «L'Observateur», «Radio-Cinéma- Tél/évision»,* y en corredactor jefe de los *«Cahiers du Cinéma».* Al mismo tiempo Bazin anima *«Les jeunesses Cinématographiques»* y dirige la sección cinematográfica de *«Travail* et *Culture»;* presenta películas en los cine-clubs y dirige

los debates con los espectadores: «La Chambre Noíre», «Objectif 48». Bazin está siempre allí donde se proyectan películas, es un hombre de cine, el más admírado, el más perseguido, el más querido también por su gran rigor moral; al mismo tiempo es indulgente y bueno, en fin, es extraordinariamente cordial.

* * *

Desde este día de 1948 en el que me proporcionó mi primer trabajo interesante, es decir ligado al cine, junto a él en *«Travail* et *Culture»,* se convirtió de alguna manera en mi padre adoptivo y puedo afirmar que le debo todo lo bueno que me ha ocurrido desde entonces. Bazin me enseñó a escribir, corrigió mis primeros artículos en *«Les Cahiers du Cinéma»;* progresivamente me llevó hasta la direcci6n. Cuando falleció, el día 11 de noviembre de 1958, yo había empezado, precisamente la víspera, el rodaje de mi primera película, *Los cuatrocientos golpes.* De esta primera película sólo llegó a leer el guión que naturalmente le dediqué. Antes de morir había vuelto a ver en la televisi6n, por enésima vez, *Le Crime de Monsieur Lange,* e inmediatamente escribió algunas páginas que forman uno de los mejores capítulos de su <<*JeanRenoir»* póstumo (1).

La bondad de André Bazin era algo legendario; parecfa que el mundo en el que vivía pertenecía todavía a una época anterior a la del pecado original; todo el mundo sabía que era honrado y generoso, pero esta honradez y generosidad sorprendían porque se manifestaban cotidianamente, no s610 con los amigos sino también al azar do los encuentros. Incluso el policía

(1) Edición cnstollQno: Andr6 Bazln: Joan *Renolr.* Edit. Artiach. 1973. Madrid.

más terco y fiel cumplidor de sus deberes quedaba seducido y convencido por Bazin después de algunos minutos de discusión; oyéndole hablar, argumentar, se asistía al triunfo de la buena fé.

Con este inmenso corazón y con esta lamentable salud que no impedía que su rostro resplandeciese continuamente de felicidad, Bazin era la lógica en acción, un hombre de razón pura, un maravilloso dialéctico. Desde la época de sus primeros trabajos en revistas de estudiantes en 1943, cuando dirigía el Grupo Cine de la Casa de Las Letras, Bazin pide un cine más adulto y más responsable: *«Que no nos digan que hay que producir películas para todos los gustos cuando nosotros* ya *estamos muy por encima del gusto. La verdad* es *que, al contrario, la crisis del cine* es *mucho menos de orden estético que intelectual. fl mal que aqueja esencialmente* a *la producción* es *de la estupidez,* y *una estupidez tan clamorosa que las disputas de esteticismo quedan confInadas en un segundo plano».*

Muy influenciado en el principio de su carrera por Jean-Paul Sartre, Bazin era, como lo dijo P. A. Touchard: *«de una virtuosidad prodigiosa en el análisis»;* todos apreciaban su sentido pedagógico; Bazin fue, y sigue siendo seguramente, el crítico de cine más traducido y editado fuera de Francia.

Cuando muere en 1958, Bazin dejó sin concluír un volumen sobre Jean Renoir (ya publícado por la Editorial Champ Libre), pero acababa de corregir las pruebas de un libro, recapitulación de artículos, publicado en cuatro volúmenes bajo el título de «*¿Qué* es *el cine 7»,* reeditado varias veces por las «Editions du Cerf» (2).

(2) Traducción castellana en Rialp'í Madrid, 1966.

André Bazin definió su vocación muy claramente cuando escri bió: «*La función del crítico no* es *la de brindar una verdad que no existe sino de prolongar lo más lejos posible, en la inteligencia* y *sensibilidad de los que lo leen, el impacto de la obra de arte*».

En «*El Cine de la Crueldad*» he querido agrupar los textos de Bazin acerca de seis cineastas que tienen como punto común el haber impuesto un estilo bien peculiar y un ángulo de visión subversivo. Cada uno de ellos ejerció, o sigue ejerciendo, una influencia sobre el cine mundial, y detrás de sus películas encontramos al moralista. Sus obras les han convertido, a partir de Stroheim, en cineastas de la crueldad.

1. Erlc Von Stroheim, que empez6 como actor en *Nacimiento* de *una nación,* es hijo de Griffith, como Carl Dreyer, como Renoir, como casi todos los cineastas que empezaron a partir de 1918 con el deseo de igualar lo mejor que existra entonces en el cine mudo. Stroheim, que *s610* rod6 nueve películas y tuvo que renunciar a la direcci6n en el cine sonoro (con una brillante excepcl6n), se convirti6 en el símbolo del cine maldito.

Stroheim, el cineasta menos elíptico del mundo, era capaz de prolongar hasta unos cincuenta minutos las dos o tres escenas tradicionales de exposición que sus colegas liquidaban en algo menos que una bobina de diez minutos. Era un analista maniático pero nunca aburrido; en realidad, dilataba las escenas mudas con autoridad, como más tarde alargaría las escenas habladas Marcel Pagnol. Invitádo a televisión varias veces para presentar *La Gran Ilusión* donde había interpretado su mejor papel, Stroheim no pudo nunca contar su encuentro con Jean Renoir ya que, después de un cuarto de hora de charla, seguía todavfa detallando su trayecto en tren hacia el lugar del rodaje, el Alto Koenigsburgo, y describiendo la gorra y las mímicas del inspector del tren.

Rabiosamente naturalista, Stroheim utilizaba clichés pero les insuflaba tanto realismo que no parecían tales. Digamos también que añadía tanto humor y tanta burla de sí mismo en la descripción de su personaje de seductor cínico, que cada una de sus obras, nacidas directamente del melodrama, se escapaba de éste para convertirse en una especie de poema satírico.

2. Carl Dreyer fue el cineasta de la blancura; la religiosidad de los temas elegidos polarizó la atención y uno no se da suficiente cuenta de la violencia subterránea de su obra y de todos los desgarramientos sobre los cuales ésta descansa; Jean Renoir dijo acerca de él: «*Dreyer conoce la naturaleza mejor que un naturalista. Conoce al hombre mejor que* un *antropólogo*». Al igual que el mismo Renoir, Carl Dreyer se apoya en la sinceridad de sus personajes cuyas creencias presenta, muy a menudo, en violento contraste.

Transcurren once años entre la realización de *Vampyr* y de *Dies Irae,* trece años de paro entre *Ordet* y *Gertrud;* desde luego, la carrera de Carl Dreyer no resultó más fácil que la de Stroheim; tuvo por lo menos, la satisfacción de ejercitar su arte hasta la muerte, ocurrida poco tiempo después de la presentación de su última película *Gertrud*.

3. Si Preston Sturges es hoy en día el menos conocido de los cineastas americanos de después de la guerra, la culpa es de la mala difusión de las copias de las películas, de lo arbitrario que resulta el importante fenómeno de los «reestrenos» que, en el mejor de los casos, toman el relevo de la Cinemateca y completan su acción.

Nacido en 1898 en Chicago, Prestan Sturges pasó gran parte de su niñez en París, luego en Suiza, antes de ser estudiante en Jeanson-de-Sailly. Cuando vuelve a América, en los años treinta, se da a conocer en el

teatro antes de ser llamado a Hollywood donde se convierte en guionista y luego en director al estallar la guerra.

Probablemente porque su obra se inicia en una época menos despreocupada que antes de la guerra, Sturges va a renovar de manera bastante profunda la comedia americana, tomando la sucesión de Frank Capra con el que comparte el sentido social pero no el optimismo ni el idealismo. Preston Sturges tuvo una carrera con muchos alti bajos; fracasos sonados y éxitos rotundos se suceden. Sus más famosas películas son: *The Great McGinty, Las tres noches de fva, Los Viajes de Sullivan, Unfaithfully Yours*. Sus últimas películas, una de las cuales fue rodada en Francia, *Los Carnets del Mayor Thompson,* fueron un desastre y murió poco después en 1959. Cuando tenemos ocasión de volver a ver una película como *Sullivan's Travel,* medimos la importancia de Preston Sturges y la originalidad de un estilo que mezcla, de manera muy audaz, el humor con la crueldad.

4. El encuentro entre Buñuel y Bazin en el Festival de Cannes 1954, después de dos años de correspondencia, contó mucho tanto en la vida del uno como del otro; Bazin había escrito tres años antes un análisis excelente de *Los Olvidados*. No se trataba solamente de una película importante llegada de Méjico sino de un acontecimiento que revelaba a todos la sobrevivencia de un cineasta del que se había perdido la pista hacía veinte años. Buñuel fue el único hombre de cine perteneciente al grupo surrealista de la primera hora; sus dos primeras películas, *Le Chien Andalou* y *L'Age d'Or* habían armado un escándalo y Buñuel se había marchado a América, dando la impresi6n de haber abandonado el cine.

Hombres de izquierdas y de formación católica, Bazín y Buñuel se comprendieron enseguida; su entendimiento no nació únicamente de las ideas sino también de una identidad de comportamiento. Muy instintivo y, como él mismo lo dijo muy amenudo, atraido por lo irracional, Buñuel quedaba seducido por la lógica y el rigor de Bazin; esperaba a que Bazin le aportase la explicaci6n y el contrario de sus propias obras. Muchos artistas, -principalmente en el cine- suelen mostrarse irónicos respecto a las intenciones concretas que les adjudican los críticos; no ocurrió así con Luis Buñuel cuando descubrió que Bazin lo consideraba ante todo como un moralista.

La complicidad amistosa que se tejió entre Buñuel y Bazin muestra que a veces puede ocurrir que la crítica desempeñe un papel positivo y complementario. He aquí lo que escribió Buñuel poco después de la muerte de Bazin:

«Antes de conocerlo personalmente, quedé impresionado por el ensayo que había publicado en *«Esprit»* a propósito de una de mis películas. Me hacía descubrir ciertos aspectos de mi obra que yo mismo ignoraba. ¿Cómo no iba a estarle muy agradecido?

Luego, en 1955, nos vimos en el Jurado del Festival de Cannes. Su rostro demacrado, su perfil ascético eran tan sólo algo aparente impuesto por su falta de salud. Pero sus ojos eran dulces y sonrientes. Luego, cuando me hice más amigo de él, me dí cuenta de su gran amor por la vida».

5. Podrá sorprender encontrar aquí reunidos la mayoría de los artículos de Bazin consagrados a un cineasta que nunca llegó a admirar totalmente: Alfred Hitchcock. Sin embargo me pareció que la reunión de estos textos era instructiva y apasionante. Instructiva porque Bazin describe las películas de Hitchcock mejor

que muchos admiradores íncondicionales; apasionante porque la lectura de estos artículos en su orden de aparición (que no corresponde siempre con el orden cronológico de estreno de las películas) ilustra una especie de resistencia que decae progresivamente pero sin perder nunca nada de su intransigencia. ¿Era Bazin, como se diría hoy en día, «alérgico}} a Hitchcock? No, pero es absolutamente cierto que la generosidad de Bazin lo llevaba más hacia Renoir que ama a los hombres que hacia Hitchcock que no ama más *que el cine*.

Stroheim no es un verdadero cínico; le anima una voluntad de cinismo desmentida por un fuerte sentimentalismo que es a su vez corregido por el humor. Buñuel enseña los comportamientos aberrantes de sus contemporáneos y se ríe burlándose de ellos pero piensa que la vida merece ser vivida. Hitchcock, a mi parecer, !Jo está menos angustiado y desesperado que Ingmar Bergman, pero su pesimismo es más concreto; incluso se proscribe, en su obra, una cierta nobleza de íntención que la haría demasiado leíble y dejaría relegado el suspense a un segundo plano. Sí Bazin hubiera podido ver *Vértigo, Psicosis, Marnie La Ladrona,* creo que su acercamiento a Hitchcok hubiera sido cada vez más favorable.

6. Este volumen del *Cine de la Crueldad* se acaba con un estudio del cine japonés y particularmente con el de Akira Kurosawa que apasionaba a Bazin. Este fue el primero en sospechar la importancia y la influencia que iba a ejercer .en el resto del mundo (por ejemplo *Los siete magníflcos* de John Sturges es una nueva versíón de *Los Siete Samurais,* película que indujo a Ingmar Bergman a rodar una de sus más famosas películas *El Manantial de la Doncella).*

Los críticos, sobre todo cuando son j6venes y fanáticos, no resisten este pequeño juego estéril que

consiste en poner frente a frente a los ciudadanos. En 1958, *«Les Cahiers du Cinéma»* habían creado una polémica poniendo frente a frente a los dos más grandes cineastas japoneses: Kurosawa y Mizoguchi; he aquí un fragmento de una carta que me dirigió Bazin en esta época y que muestra bastant,e bien su manera de ver las cosas: *«Siento mucho no haber podido volver* a *ver con usted, en la Cinemateca, las películas de Mizoguchi. Lo aprecio tanto* como *usted* y *quiero valorarlo más todavía sin menospreciar al mismo tiempo* a *Kurosawa que le* es *complementario.* ¿Se *llega* a *conocer bien el día sin* conocer *la noche? Odiar* a *Kurosawa para querer* a *Mizoguchi* es *tan sólo* un *primer paso en la comprensión. Sin duda, quien prefIriese* a *Kurosawa sería un ciego irremediable pero quien no ama más que* a *Mizoguchi* es *un tuerto. Hay en el arte entero una vena contemplativa* y *una vena expresionista ...* »

Quedan todavía muchísimos textos de Bazin que serían aptos para ser agrupados y publicados; no sería una pérdida para la literatura europea del cine, mucho más atrasada que la americana. Eríc Rohmer escríbía, cuando daba cuenta de ¿Qué es *el Cine?: «Esperamos que la serie* se *enriquezca con nuevos volúmenes porque casi todos los artículos de André Bazin* merecen *ser reeditados».*

Fran~oís Truffaut (1975)

Nacido en 1885 en Viena, fallecido en 1957, Eric von Stroheim realizó en Hollywood: *Blind Husbands* en *1918.-The Devil's Passkey (La Ganzúa del Diablo* en *1919).-"Foolish Wiwes (Esposas Frívolas,* en *1921).-Merry-Go-Round (El Carrusel de la Vida* o *Los Amores de un PrínciPe,* en *1922).-Greed (Avaricia,* en *1923).-The Merry Widow (La Viuda Alegre,* en *1925).-The Wedding March (La Marcha Nupcial.* en *1927).-The Honeymoon (Luna de Miel,* en *1928).-Queen Kelly (La Reina Kel/y,* en 1928).- *Walking down Broadway (Helio Sister,* en 1933), su único film hablado.

ERIC VON STROHEIM

LA FORMA, EL UNIFORME y LA CRUELDAD

La obra de Eric Von Stroheim es de las que pertenecen por derecho a los críticos y a los cineastas de después de la otra guerra; es además bastante mal conocida por todos los que no han vivido con atención los cinco últimos años del cine mudo. Más reciente que la de Chaplin y la de Griffith, le falta quizás algunos años para entrar verdaderamente en la objetivídad de las retrospectivas y de la crítica histórica. Sobre todo -¿será una coincidencia, un accidente o una predestinación?- sus películas son de las más difícíles de volver a ver hoy en día. Esta obra, relativamente corta y fulgurante, tan sólo existe en la memoria de los que en su época fascinó, y en la admiración respetuosa que le dedicaron y que comparte con confianza la actual generación.

No tengo la edad suficiente como para haber podido conocer en su tiempo la obra de Stroheim y sé perfectamente que, a la hora de comentarla decentemente, me faltará haber recorrido este camino de Damasco del cine.

y es que, en efecto, además de carecer de perspectiva histórica y de documentos, se añade seguramente,

para apreciar a Stroheim, un complejo psicológico, único en los anales del cine. Una especie de miedo, de horror sagrado, que lo empuja a uno tacitamente hacia el infierno del cine. Quizás por esto resulta tan difícil encontrar acerca de él, entre los testimonios de estos mismos hombres que más influenció -como Renoir- o que lo admiran, algo más que unos superlativos y unos juicios de valor privados de toda justificación.

Por supuesto, todo el mundo sabe cuál fue la originalidad de sus temas y de su personaje, y cómo trastornó la temática erótica de la pantalla en una época en la que triunfaba Rodolfo Valentino en América y un nuevo «film de arte» en Francia. Entrevemos todavía hoy algo de estos temas en el actor que admiramos. Pero cabría préguntarse, sin embargo, si su importancia reside *solo* en la audacia de sus temas y en la violencia tiránica que domina sus películas. De ser así entende.-ríamos bastante mal la importancia evidente de su influencia (influencia que dista mucho de haberse acabado). Porque en realidad admiraríamos en él precisamente la parte más inimitable de su obra. Si Chaplin tuvo una influencia (sin embargo mucho menor que la de Stroheim), se debe casi exclusivamente a *La opinión pública,* donde su ausencia como actor permitía por fin descubrir los secretos de,su estilo y de su «puesta en escena». Resulta tan difícil imaginar una imitación de Charlot como una de Stroheim, y por eso del mismo modo que Chaplin está en el centro de su obra y no se puede hablar de ella sin explicar de alguna manera su personaje, tampoco a Stroheim puede separársele de fs-*posas Frívolas* o incluso de *Avaricia* donde no actúa como intérprete. Si hay una obra en todo el cine -salvo la de Chaplin- que haya alcanzado la expresión rigurosamente exclusiva de su creador, es la de Eric Von Stroheim. Por eso el estudio de su caso quizás nos permíta

desenmascarar 'un falso problema estético y resolver una paradoja crítica.

Esta paradoja consiste en que una revolución estética que acarrea una renovación radical de los cuadros formales de la «puesta en escena» tan sólo puede ser consecuencia directa de la interpretación de un actor, de su necesidad elemental de exteriorizarse. El ejemplo ideal es, por supuesto y una vez más, el de Chaplin. Pero si, en general, no tenemos razón cuando creemos que Chaplin no inventó nada en cuanto a dirección y que el montaje de sus películas no implica ninguna estética particular de la narración, es verdad sín embargo que su importancia puede ser considerada, bajo este punto de vista, como secundaria. En sus películas, el actor absorbe casi totalmente el film. Pero de ahí no hay que sacar una ley general acerca del film de actor. Sencillamente el estilo de Chaplin nacido, por otra parte, del music-hall y de Mack Sennet, encontraba ya su plenitud de expresión en el cine *antes* ..de Griffith. El montaje no le aporta casi nada. Pero otro actor puede necesitar de otros medios y Stroheim precisamente, viniendo después de *Lirios rotos* y de *Intolerancia,* se encontró, a la hora' de expresarse, con la resistencia de un montaje cuyas leyes eran perfectamente conocidas. Tuvo necesidad de hacer caso omiso de ellas y de algunas otras costumbres formales del cíne, lo mismo que de los guiones de la época.

Para explicar la «puesta en escena» de Stroheim casi convendría apelar antes a una especie de psicoanálísis del personaje. Se admite sin dificultad que su obra está domínada por la obsesión sexual y el sadismo y que se desarrolla bajo el signo de la violencia y de la crueldad. El mensaje que hay que buscar en *Avaricia* o *Esposas frívolas* es una tesis social o moral, como en *Intolerancia.* Se trata de una especie de testimonio mo-

nocorde, una misma y única afirmación de personalidad, una asombrosa visión del mundo a través del prisma coloreado de una conciencia o, mejor dicho, de un inconsciente. El cine para Stroheim es tan solo el medio más eficaz para afirmar su personaje, su relación con los seres y en especial con las mujeres. Cabe señalar aquí que el mensaje de Stroheim hubiera tenido en su época, y hoy también, poco alcance en literatura. Es evidente que Stroheim estaría muy por debajo de la audacia y de la profundidad psicol6gica de muchas novelas de estos cincuenta últimos años. Pero, aquí también hay que abstenerse de creer que lo que llamamos convencionalmente el «fondo» goza, incluso virtualmente, de una existencia independiente de los medios de expresión que nos lo hacen sensible. Sin duda Stroheim hubiera sido mediocre en literatura, pero su llegada en un momento concreto del cine y el mismo hecho de elegír este arte hace que se le pueda comparar a los más grandes. El alcance de un tema, la potencia de un personaje dependen mucho del tiempo de su aparición con respecto a la historia del arte y a la evolución de los géneros e incluso los estilos. Así, nos podemos permitir considerar a Stroheim como el marqués de Sade del cine, a pesar de que su novela *Paprika* no aporta nada nuevo, porque la grandeza y la originalid~ de una obra no se miden, en definitiva, sí no es desde dentro del arte al que pertenecen.

Cerremos este paréntesis para volver a la situaci6n de Stroheim en el cine de su época. Griffith había reinventado el cine y enseñado al mundo entero las leyes del montaje. *Forfaiture* había realizado, con respecto a la interpretación cinematográfica, una revolución muy semejante frente a la interpretación teatral o ingenua, la invención de una especie de sintaxis cinematográfica de la expresión de los sentimientos. Por fin, Chaplin

- había mostrado, tanto por su forma de interpretar como por su estilo de narrativa, el valor cinematográfico de la elipse y de la alusión. Con él, el arte de la pantalla alcanzaba lo sublime gracias a lo que no nos mostraba. Estamos también en la época en la que triunfa el «bel canto» erótico de Rodolfo Valentino y en la que no tardará en extenderse fuera de las fronteras alemanas el ideal femenino de la mujer fatal. Si intentamos hacer la síntesis de esta coyuntura estética, podríamos definirla -en cuanto a su fondo- por el triunfo de la estrella mitológica, encarnación, como lo dice Malrau~, de algún instinto colectivo potente e inconsciente y -en cuanto a su estilo- por la implantación definitiva de un lenguaje específico de la pantalla, esencialmente elíptico y simbólico. El gran descubrimiento de Griffith es en efecto el haber enseñado que el cine no era sólo capaz de *mostrar,* o de *reproducir,* sino también de *decir* y de *contar.* Por el análisis de la realidad, aislando tal fragmento con exclusión del contexto y disponiendo estos planos de cierta manera en el tiempo, la cámara· ya no se limitaba a registrar el drama; lo creaba por su propia cuenta, allá donde ninguna fotografía hubiera sido capaz de captarlo.

No encomiaremos bastante la importancia de Griffith y de la invención del montaje; Stroheim no puede, pues, ser el mismo *antes* o *después* de Griffith. Este lenguaje tenía que existir para que el destruirlo fuese un progreso. Pero lo que es cierto es que la_obra eJe Stroheim aparece como la negación de todos los valores cinematográficos de su época. Va a devolver al cine a su primera función, va a volver a enseñarle a *mostrar.* Asesina la retórica y la narrativa para hacer triunfar la evidencia; sobre las cenizas de la elipse y del símbolo, va a crear un cine de la hipérbole y de la realidad; contra el mito sociológico de la estrella, héroe

abstracto, ectoplasma de los sueños colectivos, va a reafirmar la encarnación más singular del actor, la monstruosidad de lo individual. Si hubiese que caracterizár con una palabra, por supuesto aproximada, la aportación de Stroheim, yo hablaría de una revolución de lo concreto.

y vemos cómo lo que Stroheim quería hacer decir al cine era precisamente lo contrario de lo que la pantalla podía expresar. Actor hasta el exhibicionismo, Stroheim tiene en primer lugar la intención de mostrarse; su gusto legendario por el uniforme es el síntoma menos importante pero el más expresivo de ello. Alrededor de su personaje, cuya originalidad singular oculta una prodigiosa voluntad de potencia, se organiza, como en círculos concéntricos bajo el choque de una piedra, la dirección stroheimiana. Ni hace falta decir que el genio de Stroheim descansa en el hecho de que su orgullo tiránico no le condujo, al igual que la fatuidad estúpida de la mayoría de las estrellas, a contentarse con una cierta proporción de primeros planos. Reina en la pantalla, no por los metros cuadrados sino porque obliga a los seres y a las cosas a parecerse o someterse a él. No nos parecemos a ideas y sólo reinamos sobre seres; los mitos no sufren bajo las fatigas; el sadismo necesita de la carne y de los nervios humanos, porque sólo con ellos puede triunfar sobre los corazones. De ahí, en primer lugar, el realismo de la «puesta en escena}} de Stroheim, su empleo (revolucionario de aquella época) del decorado natural o por lo menos del decorado fielmente reconstruido en sus verdaderas dimensiones con estos famosos techos que Orson Welles reestrenará. Stroheim no pide al actor que exprese sus sentimientos a través de la interpretación, según un vocabulario y una sintaxis del gesto transpuesto a unos fines expresivos. Al contrario, exige de él que

se despliegue al máximo, que muestre sin pudor sus apariencias; tan sólo los trastornos de la corteza humana deben informarnos sobre este mundo interior. Desafortunadamente sólo vi una vez *Avaricia,* pero la imagen que queda grabada para siempre en mi memoria, aún más, que la famosa secuencia final en el desierto, es la insostenible escena erótica en casa del dentista. Olvidémonos de la simbólica freudiana del diente cuyo leitmotiv atraviesa todo el princípio de la película y del empleo, para los preludios del amor, de todo el instrumental de tortura de un gabinete de dentista, ya que ,la joven, al no soportar más el dolor de la fresa mecánica, es anestesiada por el médico y sólo el rostro de la paciente emerge de la sábana blanca que la protege. Entonces el hombre va a sentirse poco a poco poseido por un deseo incoercible, por una especie de furor sexual que Stroheim no justifica en absoluto por la lógica material de la situaci6n (una mujer entregada sin defensas) sino por lo que ~muestra del rostro de la protagonista. literalmente llega a fotografiar su sueño; unas ligeras crispaciones de la piel, unos ínfimos espasmos musculares, un temblor nervioso del labio o del párpado agitan imperceptiblemente este rostro en el que se siente palpitar bajo la piel los sueños desordenados provocados por la droga. El aumento del deseo ~n el hombre (la cámara nos enseña naturalmente su rostro con la misma indiscreci6n) no nos es mostrado en absoluto por el montaje ni por la interpretacíón; participamos en ella hasta llegar a la angustia y la náusea únicamente por esa especie de sugestión carnal que acaba por desprenderse de tanta evidencia física. Los actores de Stroheim no lloran con lágrimas de glicerina, sus ojos son el espejo del alma lo mismo que los poros de una piel sudorosa. Pero nada de lo que hemos dicho hasta ahora sería totalmente incompatible con una con-

cepción clásica de la dirección. Stroheim no sería más un guionista sorprendente y un director de actores de los más grandes si el montaje y las mismas estructuras de la narración no viniesen a confirmar y a rematar el sentido de estos métodos de trabajo. El vocabulario profesional del cine es todavía y desafortunadamente demasiado pobre y cargado de equívocos, los términos de «montaje» y «desglose» cubren indiferentemente unas realidades técnicas o estéticas absolutamente indiferentes. Ya que no puedo justificar de antemano unas definiciones personales, tengo pues que usar perífrasis. Antes de Stroheim y todavía hoy, en el 90 por 100 de las películas, la unidad de narración cinematográfica era y sigue siendo el «plano» al estilo de Griffith, es decir un análisis discontinuado de la realidad. Por cierto, Stroheim usa también el primer plano y descompone sus escenas en la toma de vistas. Pero la fragmentación que los hechos padecen, por no haber otro remedio, no procede de las leyes analíticas del montaje. Si la narración de Stroheim no puede escapar de la discontinuidad de las imágenes por motivos técnicos evidentes, al menos no está basada sobre esta discontinuidad. Al contrario, lo que quiere con toda evidencia restituirnos es la presencia en el espacio de acontecimientos simultáneos, su dependencia no lógica (como en el montaje) sino física, carnal o material. Stroheim es el creador de una narración cinematográfica virtualmente *continua,* que tiende a la integración permanente de todo el espacio. Desafortunadamente, el estado técnico y estético del cine, en su época, no le permitía todavía realizar perfectamente este nuevo desglose porque\ Stroheim inventaba, sin saberlo, lo que iba a ser el lenguaje del cine hablado. Un desglose «continuo}} es en efecto inconcebible con una realidad en la que sólo se pueden reprodudr imágenes visuales con exclusión

de la realidad sonora. La ausencia del sonido deja fatalmente unos huecos, unas lagunas en el acontecimiento, lagunas que solo pueden ser colmadas por un recurso al simbolismo, sobreañadido por la interpretación o el montaje. Hemos tenido que esperar al cine sonoro y, entre otros descubrimientos (o redescubrimientos) al de la profundidad de campo, para que los directores puedan realmente poner a punto el montaje entrevisto por Stroheim. Es, con toda evidencia, lo que hizo y concretamente Renoir en *La Régle du jeu* donde acaba por disolver la misma noción de plano en un realismo del espacio por fin liberado. Sin embargo faltaba bastante para la aparición del sonido que hubiera otorgado a Stroheim el sitio que le correspondía por derecho y que merecía. Hubiera podido ser el Griffith del cine hablado. Pero su mensaje sólo ha sido entendido de manera episódica y parcial. Volvemos a encontrarlo aquí y allá en films actuales: planos de *fsposas Frívolas* o de *Avaricia* (¿es preciso citar el final de *Manon* ?). Sí existe hoy un cine de la crueldad, él es su inventor. Pero incluso aquellas personas que toman una ídea o una situación de su obra no saben siempre inspirarse en su técnica. Esta técnica suya es casi más terrorífica que su temática. Es preciso tener más valor profesional y sobre todo más imaginación para ser fiel a la técnica de la narración de Stroheim, que para inspirarse en sus temas. Me parece que sólo Renoir ha sabido continuar la obra de Stroheim, pero también pienso que el plano-secuencia de Orson Welles es consecuencia externa de la narrativa de Stroheim. Casi todo lo que se ha hecho de verdaderamente nuevo desde hace veinte años en el cine tiene alguna finalidad con su obra. Stroheim sigue siendo en gran parte incomprendido hoy en día, pero su mensaje se transmite en profundidad, lo vemos resurgir de vez en cuando aquí o allá. No ha llegado

todavía la época en la que el cine sonoro pase de la dependencia de Griffith a la de Stroheim o de Murnau.

(Cine-Club, Abril 1949)

STROHEIM PERDIDO Y ENCONTRADO

(La danse de mort)

Los que se acuerdan de *Avaricia,* de *Esposas Frívolas* o de *La Marcha Nupcial* saben que si el cine sigue teniendo en Stroheim a un actor fabuloso, sería poco decir que perdió a uno de los directores más grandes del mundo: el más grande quizás después de Chaplin. Actor y realizador eran en efecto inseparables en Stroheim. Al estar bajo la batuta de otros directores, Stroheim ha perdido lo más original que tenía, incluso como intérprete. El personaje que le hacen' encarnar ordínariamente hoyes tan sólo la sombra de aquél que quebrantó el cine mundial en 1925. En verdad, Stroheim tenía bastante talla como para seguir siendo, a pesar de esta pérdida sustancial, un actor sorprendente, pero en realidad no cesó de adentrarse desde *La Gran Ilusión* en un personaje cada vez más estereotipado moral y físicamente, y este personaje es el polo opuesto ~el héroe de *Esposas Frívolas* y de *Marcha Nupcial.* Sea que encarne al aventurero internacional de *Tempestad,* sea al oficial prusiano de *La Gran Ilusión,* Stroheím, en realidad, se ha convertido en un corazón tierno. Bajo su máscara espantosa y llena de cicatrices, su cabeza rapada, tras su taciturnidad inquietante y la brutalidad

con la que engulle su vaso de alcohol, se esconde una sensibilidad contenida y que a veces pretende ser delicada. E incluso cuando se le da un papel de «malo», nunca llega muy lejos. El guionista se desprende de él fácilmente por un suicidio deshonroso que revela que, en el fondo, el malo no era muy peligroso. Petrificado en una actitud y en unos tics que lo emparentan todavía con sus primeros papeles, Stroheim, en realidad, fue despose ido, por los que lo utilizaron, de lo que constituía lo esencial de su genio. El que fue el marqués de Sade del cine, muy a menudo no es hoy en día más que un coco de películas policíacas o un incomprendido con corazón tierno.

La revelación y la revolución de Stroheim fueron en efecto las de una violencia psicológica sin freno y sin límite. Le debemos, sin duda alguna. las únicas películas de «imaginación» en las que el cine se ha atrevido al realismo integral, en las que ninguna censura insídiosa, incluso objetiva, ha venido a limitar la invención y la expresión: películas tan reales como las piedras y tan libres como los sueños. Sería por desgracia demasiado largo explicar aquí cómo, por la única preocupapación de perfilar más profundamente su personaje, Stroheim llegó por añadidura (al igual que Chaplin), a inventar una nueva estética de la «puesta en escena» cuyas lecciones han sido proféticas. Por ello, sólo queremos hablar aquí del actor.

Desafortunadamente, algunos meses después de que nos anunciaran su participación en la adaptacíón de *La Danse de Mort,* se difundían otros rumores que no dejaban de ser muy preocupantes. Stroheim había «añadido» muchas cosas a Strindberg. La película empezaba veinte años antes que la obra y las malas lenguas decían que se había preocupado más de la oportunidad de rejuvenecerse y de ponerse el mayor número de

uniformes que de ser fiel al drama. Se podía temer, en estas condíciones, que la película fuese al mísmo tiempo una traición a la obra, ya tan difícil de adaptar, de Strindberg, y por otra parte, la consagración de un Stroheím ingenuamente prisionero de sus más insoportables tics.

No solo *La Danse de Mort* de Marcel Cravenne es una proeza de adaptación (hecha en colaboración con Michel Arnaud, diálogo de Jacques-Laurent Bost), sino que le debemos también el habernos devuelto un Eríc Von Stroheim casi desconocido a fuerza de parecerse, ya no a la imagen ficticia de estos diez últimos años, sino a él mismo.

Es cierto que sin la interpretación de Stroheim no hubiera existido ningún motivo especial para llevar a la pantalla *La Danse de Mort.* Su sorprendente personalidad está en el centro de la película. Stroheim ha encontrado, por primera vez desde *La Gran Ilusión,* un papel a su medida, un director que ha sabido sacarle partido. Se nota que Marcel Cravenne se ha esforzado, con un respeto a la vez inteligente y crítíco hacía su intérprete, por hacer reaparecer su personalidad profunda. No ha debido ser siempre fácil. Porque Stroheim tenía unas ideas muy suyas. Es por desgracia exacto que su guíón empezaba «veinte años antes». Obsesionado por la idea de su antiguo personaje, Stroheim, en el fondo, sólo quería encarnarlo de nuevo volviendo a la edad que tenía entonces. Gracias a una interpretación a disgusto y a veces tramposa, aprovechándose por ejemplo de sus momentos de mal humor, Marcel Cravenne ha logrado que triunfara el actor en un papel que éste veía de una manera diferente. Muchas escenas, que no figuran en la película, tuvieron que ser rodadas para complacer a Stroheim y conseguir que aceptase hacer en otro momento lo que quería el director. Sí en el arte sólo cuentan *los* resultados,

Marcel Cravenne estaba en lo ciedo ya que, de acuerdo o a pesar suyo, nos ha restituido al verdadero Stroheim. Es cierto que ya no se trata de la violencia casi insostenible de *Avaricia,* pero algunas escenas tienen, por lo menos de manera pasajera, un destello de crueldad que deslumbra. En particular, el famoso baile del sable en el que el viejo oficial alcohólico y cardíaco baila hasta el síncope, es alucinante. Hay que verlo persiguiendo a su mujer con la punta de su espada en una especie de chanza espantosa y equívoca, o golpearla a latigazos en la escalera de la fortaleza para volver a encontrar ese extraño y fascinante malestar. Son como llamas de ese ínfierno cinematográfico cuyo creador fue él y que veinte años de cine han tratado de olvidar.

(L'Écran Fran~ais-Junio 1948).

2

CARL TH. DREYER

Nacido on 1899 on Coponhaguo, Carl Theodor Dreyer falleció el 20 do marzo de 1968. Realizó: *Praesldenten (El presidente,* en *1919).-Bladc a(Satans bog (Páginas de/libro* de *Satán,* en 1920).-*Prastankan (La vIuda dcl pastor,* en *1920).-Die* Gezeichneten *(Ama a tu prójIJmo,* on 1921*).-Det var engang (Era una vez,* en 1922).-*M/kac/,* (on *1924).-Du Ska/* aere *din hustru (Honra a tu esposa,* en *1925).-G/omdals bruden (La novia de G/omda/,* en *1926).-La pas/on de Jeanne d'Arc (La pasión de Juana de Arco,* en 1928).-*Vampyr (La bruja vampiro,* en 1932, primer film sonoro de Dreyer).-Dles *Irae* (en *1934).-Tva manniskor (Dos* seres, en 1944).-*Ordet (La palabra,* en *1954).-Gertrud* (en 1965).

LA PASION DE JUANA DE ARCO

Nuestros lectores parisinos gozan de un gran privilegio: pueden ver o volver a ver en el Cine de Ensayo *La Pasión de Juana de Arco,* de Carl Dreyer. Por cierto y afortunadamente, los cine-clubs han ido difundiendo esta película en provincias desde hace tres o cuatro años, pero la copia proyectada actualmente en el Cine de Ensayo vuelve a la obra-maestra de Dreyer una especie de virginidad. Fue sacada a partir del negativo original, milagrosamente encontrado entre los descartes de película-sonido en la casa Gaumont, cuando se creía que estaba destruida. Y no existe quizás película en la que la calidad material de la fotografía tenga tanta importancia.

La Pasión de Juana de Arco fue realizada en Francia en 1928 por el cineasta danés Carl Dreyer con unos guionistas y un equipo franceses. Extraida en principio de un guión de Joseph Delteil, la película está en realidad directa y fielmente inspirada en los minutos del proceso, pero la acción está condensada en un solo día según un imperativo trágico que no la desvirtúa en absoluto.

La Juana de Arco de Dreyer es memorable en los anales del cine por la audacia fotográfica. A excepción de algunas imágenes, la película está enteramente com-

puesta por primeros planos, por rostros principalmente. Esta técnica respondía a dos propósitos aparentemente contradictorios, pero en realidad íntimamente complementarios: misticismo y realidad. La historia de Juana, tal y como nos la presenta Dreyer, está despojada de toda incidencia anecdótica, es la pura lucha de las almas, pero esta tragedia exclusivamente espiritual donde todo el movimiento es interior se expresa enteramente por mediación de este lugar privilegiado del cuerpo que es el rostro.

Pero hay que matizar las cosas todavía más. El actor usa de su rostro para expresar sentimientos, pero Dreyer *exigi6* de sus actores otra cosa y algo más que simple interpretaci6n. Vista de tan cerca y en tan primer plano, la máscara del actor se deshace. Como escribía el crftico húngaro Bela Balasz: *«La cámara penetra* en *todas las capas de la f¡sonomía: además del rostro que nos hacemos, descubre el rostro que tenemos ... Visto de tan cerca, el rostro humano* se *convierte en un documento».* El hecho de que la extrema purificación espiritual se nos ofrezca mediante el realismo más escrupuloso bajo el microscopio de la cámara, es la paradoja fecunda, la lección inagotable de esta película. Dreyer prohibió todo maquillaje, las cabezas de los monjes están efectivamente rapadas, y delante de todo el equipo que l/oraba el verdugo cortó realmente el pelo de Falconetti antes de conducirla a la hoguera. No se trataba de una arbitraria tiranía. A ello debemos ese sentimiento írrecusable de traducción directa del alma. La verruga de Silvain (Cauchon), las pecas de Jean d'Yd, las arrugas de Maurice Schutz son consubstanciales a sus almas, *signifIcan* más que su gesticulación. Es lo que nos ha demostrado de nuevo Bresson, unos veinte años más tarde, en *Le Journal d'un curé de campagne.*

Quedan todavía demasiadas cosas por decir acerca de esta película, una de las más induscítibles obras-maestras del cine. Yo quisiera formular sólo dos observaciones. Y en primer lugar ésta: Dreyer es quizás, con Eisenstein, el único cineasta cuya obra iguala la dignidad, la nobleza, la potente elegancia de las obras-maestras de la pintura, no sólo porque se inspira en ellas, sino más en concreto porque reencuentra su mismo misterio en unas profundidades estéticas semejantes. No tengamos ninguna falsa modestia con respecto al cine: un Dreyer se puede comparar con los grandes pintores del Renacimiento italiano o de la escuela flamenca. La segunda observación es que sólo le falta la palabra a esta película. Una única cosa se ha quedado anticuada: la intrusión de los subtítulos. Dreyer, además, sintió no haber podido utilizar el sonido, balbuceante todavía en 1928. Para los que siguen pensando que el cine se rebajó al ponerse a hablar, basta con citar esta obra-maestra del cíne mudo ya virtualmente sonoro.

(Radio-Cinéma-1952).

OIES IRAE

Hace unos doce años el nombre de Carl Dreyer *s610* evocaba la historia del cine y las sesiones de los cíneclubs. Su obra parecía detenerse por sí misma en las fronteras, todavía indecisas, del cine sonoro.

Este largo silencio cuyo carácter definitivo parecía confirmado por la enfermedad que condujo a Dreyer a una casa de reposo fue sin embargo roto en 1940 por la película que podemos ver hoy.

El guión de *Dies Irae* pertenece a la tradición más pura del cine escandinavo, cuya vigencia nos han demostrado, con estilos muy diferentes, *Le chemin qui mene* au *ciel* y *Ordet*. Es una oscura y atroz historia de brujería. Un viejo pastor se ha casado con la hija, mucho más joven que él, de una presunta bruja que se benefició, seguramente por esta causa, de la clemencia del tribunal eclesiástico. El hijo del pastor, cuando vuelve al pueblo, se enamora naturalmente de su madrastra que tampoco tarda en corresponderle. Pero la suegra que sospecha el amor culpable de su nuera, va a dedicarse a denunciar insidiosamente su ascendencia diabólica. De hecho, la joven parece gozar de un poder extraño. La realidad se doblega curiosamente a sus deseos. Le bastará, una noche, con desear ardientemente la muerte de su marido para encontrarse por

fin liberada de él. Formalmente acusada esta vez de haber provocado la muerte por embrujo, píde a su amante que la apoye. Este,. demasiado débil, se une al partido de su abuela y de los teólogos. Desesperada, la joven viuda se condena ella misma a la hoguera por no querer negar su poder mágico.

Lo que sorprende, desde un princípio, es la habílidad de este guión en el que Dreyer logró salvar, al mismo tiempo, la verosimilitud histórica y las exigencías racionalistas del público moderno. Todos estos actos de brujería tan sólo pueden ser coincidencias, pero son tan sorprendentes que el sólo azar parece bastante improbable. La desesperación final de la protagonista explicaría tanto la confesión como la mentira. Así es como la acción disfruta al mismo tiempo de una perfecta justificación psicológica, de una hipotética intervención sobrenatural e incluso del equívoco mantenido entre estos dos planos dramátícos. Satisface nuestro gusto mediterráneo por el rigor y la sencillez de la intriga sin privarse sin embargo del claro-oscuro de la imaginación nórdica.

Pero la verdadera originalidad de *Dies Ira*e reside evidentemente en la dirección. Voluntaria y sabiamente pictórica, busca y alcanza el estilo de la pintura flamenca. Gracias a una ciencia admirable en las luces y en el ei'icuadre, ayudada además por la oposición del tono de los trajes (vestidos negros y cuellos blancos), la mitad de la película es un Rembrandt vivo. El decorado, de una sobriedad sutil, suficientemente realista como para evitar la abstracción deliberada que enmascaraba los rostros de *La Pasión de Juana de Arco,* es por otra parte lo bastante estilizado, como para no ser más que una arquitectura dramática y pictóríca donde repartír con precisión las masas de luz.

Con un ritmo voluntariamente monótono, el desglose técnico saca mucha menos eficacia del montaje que de la composición de la imagen. Podríamos incluso reprochar a Oreyer el haber llevado aquí la sobriedad hasta la pobreza. Pienso en particular en esas cortas panorámicas cuyo barrido repugnante de izquierda a derecha sustituye al juego tradicional de los campos y contra-campos. Sin poner en tela de juicio la estética misma de la película, no se puede tampoco estar de acuerdo con el estilo muy artificioso de algunas secuencias exteriores y su lentitud un poco deliberada.

Encuadrable por muchos aspectos en la tradición del cine mudo, *Dies Irae* tiene, sin embargo, la elegancia de usar el sonido con un refinamiento supremo. El timbre y la intensidad de los diálogos, casi siempre susurrados, confieren a los más pequeños matices su valor total, y los pocos gritos que desgarran este terciopelo sonoro nos espantan.

Las cualidades de la interpretación serán más captables por el público. El rostro prodigioso de lisbeth Movin, que ya había llamado la atención en *La Terre sera rouge,* es decididamente uno de los más interesantes de la pantalla mundial.

El personaje de la anciana condenada a la hoguera posee al mismo tiempo el conmovedor realismo de la vejez y un no sé qué de sobrenatural que parece emanar de esta misma vejez. El pastor y su madre son perfectos; a su lado el hijo parece inseguro y paliducho, pero su personaje implicaba quizás esta blandura maleable.

Sin embargo tiene que haber algo que no funcione en esta admirable máquina para que tanta belleza destile tan poca emoción, para que incluso aburra un poco. Al igual que su contemporánea *Iván el terrible,* es una película que no está «a la última», una especie de obra-

maestra anacrónica y, al mismo tiempo, sin edad. No por el hecho de que un arte mucho más desarrollado, como la literatura por ejemplo, permita al escritor ser fiel, a lo largo de toda su vida, a su estilo ya su técnica, el cine tiene que gozar de una independencia semejante. Parece que no existen todavía en el cine valores íntrínsecos. El genio personal sólo debe trabajar en la vanguardia del frente cinematográfico. Por muy bonito que pueda ser, un film que no haga avanzar al cine ya no es cine porque no está de acuerdo con la sensibilídad actual del público. Carl Dreyer sigue siendo tan grande pero su obra, que entró en la historia hace unos quince años, no saldrá de ella con películas del típo de *Dies Irae.*

(L'Écran fran~ais, 1947)

ORDET

Oí en el Festival de Venecia que se reprochaba al jurado el haber dado a *Ordet* un «León de Oro)} que consagraba, según decfan, una película, sin duda muy bonita, pero que dependía de una estética anticuada. Además el mismo jurado no demostró mucho valor con su elección ya que añadió a su decisión un considerando que atribuía, de manera retroactiva, el «León de Oro)} al conjunto de la obra de Dreyer. Quedaba así confirmada la idea según la cual *Ordet* no merecía para sí sola el homenaje supremo, que no podía decentemente negar al viejo artesano danés que honraba Venecia con su presencia.

¡Qué objeciones y qué prudencia más absurda!

Dios sabe, y lo sabe también el lector, el tributo que rendimos aquí, por lo general, a la noción de vanguardia. No defendemos las películas sólo por su valor intrínseco, sino también, muy a menudo, por su cua„ Iidad polémica, por la fecundídad que creemos discernir en su originalidad. Quizás incluso hemos llegado a tomar partido a favor de películas peores que otras que hemos condenado, porque nos parecían inscribibles en la idea que nos hacemos de la evolución del arte cinematográfico. En resumen, no pienso que nos dejemos seducir por los arcaismos de estilo o la prolongación del expresionismo mudo en el cine sonoro. Pero hay que saber establecer jerarquías en los valores. Por encima de un cierto nivel, la noción de desuso se hace incongruente. *Ordet* es tan subsidiaria de una estética anticuada como puede serlo *Limelight (Candilejas).*

Tales obras no pueden ser enjuiciadas a tenor de la evolución del cine. Aparecen de vez en cuando, fuera de toda referencia histórica, como la perla en la ostra, y su brillo es incomparable.

Por cierto ya no dudamos de que el cine es equíparable a las demás artes: es verdad, sín embargo, que muy pocas obras cinematográficas sostienen la comparación con las mejores producciones de la pintura, de la música o de la poesía. Pero acerca de una película como *Ordet,* cualquier nombre, cualquier título puede ser pronuncíado sin ridículo. Con ella, Dreyer se iguala a los más grandes.

Ordet (La Palabra) es la adaptacíón (probablemente muy fiel) de una obra de Kaj Munk, un pastor dramaturgo muy conocido en los países escandinavos y que murió en 1944, a manos de [os nazis.

Ordet fue escrita en 1932. El cíneasta sueco Gustav Molanders hizo una película de *Ordet* hace unos díez años. Desgraciadamente no la pude ver cuando se estrenó en París y no podré hacer comparaciones. Ciertamente el argumento dramático, reducido a él mismo, es para desconcertarnos. Parece —*a priori-* ligado, de manera demasiado concreta, a las costumbres religiosas escandinavas. Pero ní más ni menos, a fin de cuentas, que la obra de Kierkegaard, que se nos viene inmediatamente a la cabeza, aunque no se aludiese episódicamente a ella en la película.

" Intentemos resumir esta historia en que la trivialidad cotidiana se encuentra curiosamente desnaturalizada por la presencia ambigua de lo sobrenatural.

Parece desarrollarse hace unos treinta años en una finca señorial de la Jutlandia. Un viejo granjero tiene tres hijos. El primogénito, un hombre muy entero y de temperamento positivista, está casado con una mujer joven y guapa que le ha dado dos niñas y está esperando otro bebé. Pero el hijo menor quisiera casarse con la hija de un pequeño artesano del pueblo que dirige una secta protestante rigorista cuya influencia se opone a la del granjero, hombre piadoso pero que predica un cristianismo alegre. Su rivalidad religiosa se complica con una cierta animosidad social. En cuanto al segundo hijo, Johannes, es la gran preocupación de la família. Vuelve loco de la ciudad a donde se había ido para cursar estudios de teología para ser pastor; piensa que es Cristo y recorre el campo profetizando. Otra desdicha cae sobre esta gente. Inger, la mujer, da a luz penosamente a un niño muerto. Se cree que ella, por lo menos se va a salvar. Pero también muere. El loco, que había profetizado estas desdichas, huye durante la noche. Cuando llega la hora de cerrar por fin el ataud, Johannes, reaparece, curado al parecer, para reprochar a estos hombres de poca fe el no haber pedido a Dios que devolviera la vida a la muerta. Su sobrina más joven viene a pedirle que haga ese milagro, y en nombre de la fe de esta niña, Johannés pronuncia las palabras de la resurrección. Dejemos al lector, que lo ignorará todavía, la incertidumbre extraordinaria, prolongada por Dreyer, del desenlace. limitémonos a decir que no atenúa lo extraño de la historia.

Por cierto, pensándolo bien, la historia de Juana de Arco tampoco es banal, pero tiene a su favor la fuerza de la leyenda y la perspectiva de la historia. En cuanto a *Dies ¡rae,* no le habría costado mucho a Dreyer hacernos admitir la realidad más allá en aquella época en la que se creía tanto en él. Todas estas ayudas le

son negadas por la prosaica actualidad de la obra de Kaj Munk que quiere hablar en el tono del realismo más directo y más brutal. Desde un cierto punto de vista, *Ordet* es tributaria de una estética casi naturalista. Pero esta materia dramática realista está como iluminada desde el interior por su rebeldía íntima. Esta imagen se impone a mi espíritu por el uso que Dreyer hace de la luz. La dirección de *Ordet* es en primer lugar una metafísica del blanco, es decir, naturalmente, de los grises hasta el negro puro. Pero el blanco es la base de todo, la referencia absoluta. El blanco es al mismo tiempo el color de la muerte y de la vida. *Ordet* es en cierta manera la última película en blanco y negro, la que cierra todas las puertas.

En este edificio de nácar y de azabache se mueven unos seres que están dotados de una misteriosa evidencia. La lentitud de sus gestos, de sus palabras, de sus desplazamientos, tan sólo es lentitud por recuerdo y por comparación. Este es el ritmo mismo de la realidad, como lo prueba la prodigiosa escena del parto, uno de los momentos más intolerables del cine universal (intolerable por su belleza), en el que los gestos del cirujano se ajustan positivamente a las pulsaciones de la vida. Pero esta lentitud realista evidentemente es para Dreyer una conciencia del espacio y de la gravidez del movimiento. Equivale en dimensión temporal a la importancia de los blancos y de los grises. De todas formas, nos lo impone como una realidad indiscutible. Cualquier gesto más vivo, incluso el de un animal (un gato atraviesa el campo una vez a los pies de Johannes) parecería mucho más incongruente: ¡inverosímil!

En este universo, volcado hacia el místerio, lo sobrenatural no surge del exterior. Es pura inmanencia. A lo sumo se nos revela como ambigüedad de la naturaleza y, en primer lugar y en este caso, como la ambi-

güedad de la muerte. Nunca hasta ahora en el cine y, sin duda, muy pocas veces en las demás artes hemos tenido la muerte tan cerca, quíero decir en su realidad y a la vez en su sentido.

Los temas que he intentado tratar en este artículo no son nuevos en la obra de Dreyer y es, por lo demás, evidente que *Ordet* se inscribe con toda lógica en la misma línea de *Vampyr* y *Dies irae*.

Pero yo la colocaría todavía más alto. No sólo porque me parece que el arte de Dreyer se nos revela más perfecto y más interiorizado todavía, sino también porque en sus películas anteriores lo sobrenatural provenía aún de la tradición fantástica profana que alienta en buena parte el cine alemán y nórdico. Nada hay aquí que se emparente con lo maravilloso. El sentido religioso del mundo trasciende la sensibilidad. *Ordet* viene a ser una tragedia teológica sin la menor concesión al espanto.

(France-Observateu r-1956)

3

PRESTON STURGES

Nacido en 1898 en Chicago, Preston Sturges falleció en Nueva York el dfa 6 de agosto de 1959. Autor de teatro y guionista, se convierte en director en 1940 con: *The Great Me Ginty.-Christmas in July.-The Lady Eve* (en *1941).-Sullivan's Trave/s* (en 1942).-*Palm Beaeh Story* (en *1942).-The Mirac/e* 0f *Morgan's creek* (en *1943).-The Great Moment* (en *1944).-Hail* the *Conquering Hero* (en *1944).-Mad Wednesday* (en *1947).-Unfaithfully yours* (en *1948).-The Beautiful Blonde from Bashful Bend* (en *1949).-Los earnets del Mayor Thompson* (en 1955).

LOS VIAJES DE SULLIVAN

(SULUVAN'S TRAVELS)

En los meses que siguieron a la liberación, cuando las películas americanas que habían sido proyectadas en nuestras pantallas eran todavía bastante pocas, los indicios nos revelaban que Hollywood se había enriquecido, desde que lo perdimos de vista, con dos directores sensacionales: Orson Welles y Preston Sturges. Ahora, nuestra curiosidad está satisfecha. Hemos visto de Welles todo lo que merecía la pena. Con *Sullivan's Travels,* después de *Christmas in July, Palm Beach Story* y *Lady fve,* sabemos bastantes cosas como para juzgar la inspiración y el talento de Preston Sturges.

Las tres últimas películas que acabamos de citar no tuvieron gran éxito en Francia.

Christmas in July (Navidades en *Julio)* después de una gran carrera en París, sólo llegó a provincias por medio de los cine-clubs ya un público que no ha sabido apreciarla. Las otras dos han pasado más o menos inadvertidas.

La originalidad de Sturges no ha levantado el entusiasmo y las polémicas de la de Welles, quizás porque no es tan grande, pero sobre todo porque no ha sido bien entendida. Sus guiones y su dirección parecen

continuar la tradición de la comedia americana, con un matiz más intelectual sin duda, lo que hace que su humor sea menos asequíble al público europeo. La endeblez extrema de los argumentos, puro pretexto para gags y situaciones, no ínvitaba a la reflexión como los de Capra. Así nos percatamos de que *Christmas in July* representaba una evolución capital del género específico de Hollywood que llamábamos comedia americana. Esta, bajo sus formas y con sus viejos protagonistas, sobrevive con dificultades. Capra cae con un gran ruido de sermones rotos hacia la vertiente sobre la que se inclinaba. De vez en cuando, un «William Powel/-Myrna Loy» nos hace son reir todavía un poco, no tanto por el/os mismos sino por lo que nos recuerdan.

No se ha comentado en *Los mejores años de nuestra vida* cierto diálogo entre Frederic March y Myrna Loy (cuando Teresa Wright les dice que siempre han sido felices en su amor). Se miran sonriendo y evocan las múltiples veces en las que creyeron detestarse y estar decididos a separarse, es decir, para el público americano que les conoce bien, las múltiples comedias en las que estos mismos actores nos hicieron reir por su juguetear con el divorcio. Pero surgió entonces la guerra. Don Juan de comedia, Frederic March, envejecido, con el rostro marcado, se ha convertido en personaje de drama. La comedia americana, como sus intérpretes, ha envejecido con la historia.

Presto n Sturges es sin duda el único que ha sabido continuar el género renovándolo en el fondo de manera radical.

En efecto, contrariamente a las apariencias, la comedia era el género más serio de Hollywood, en el sentido de que reflejaba en clave cómica las creencias morales y sociales más profundas de la vida americana. Sería demasiado I~rgo hacer aquí el psicoanálisis de

ésta, pero se ve claramente cómo el optimismo fundamental de un Capra está ligado al capitalismo americano, como el mito de la Cenicienta y del Príncipe Azul encuentra en la mecanógrafa y en el hijo del patrón sus réplicas modernas. A través de los gags más pintorescos y más variados, toda una concepción de las relaciones del amor, del dinero, de la suerte, de la política se encontraba implícitamente confirmada en la conciencia americana. Y en la medida en que la guerra quebrantó, en esa conciencia por lo menos, la ingenuidad y el optímismo sin sombras de estos mitos, la comedia americana se marchita y muere como una planta desarraigada.

El genio de Presto n Sturges consiste en haber sacado de este envejecimiento, de haber basado su humor y el principio cómico de sus gags sobre el desfase sociológico de la comedia clásica.

Este desfase, en efecto, le permite presentar casi abiertamente los temas implícitos en los guiones de antes de la guerra. En *Navidades en Julio,* por ejemplo, el protagonista principal no está en la pantalla, es la suerte invisible y todopoderosa como Dios en *Athalie.* En *Palm Beach Story* la riqueza fabulosa del galán joven convierte en mito absurdo el del Príncipe Azul, haciendo que aparezca el Dinero de la misma manera que en una solución sobresaturada se precipitan de repente *los* cristales de sal.

En otros términos, el humor de la comedia americana se convierte, con Sturges, en una ironía. Si usa los antiguos temas, esforzándolos a desenmascararse y, por lo tanto, a ser destruidos.

Quedaría por saber, sin embargo, si Preston Sturges perseguía de esta forma una obra de sátira social o si se contenta con este simple juego. *Sul/ivan's trave/s* parece responder de manera definitiva a esta pregunta.

El guión es sin duda una de las ideas más sensacionales que se pueda ímaginar. Un gran guionista de comedias americanas, impresionado por el tema social, decide escribir en adelante acerca de la miseria humana y, para documentarse, se disfraza de vagabundo y se va a la aventura con 25 céntimos en el bolsillo. Los productores, enloquecidos, le siguen con un camión especialmente equipado para satisfacer, si se presenta el caso, todas sus necesidades. La radio contará, día tras día a América entera las aventuras de Sullivan en el país de la miseria. Tras haber cogido algunos piojos en un refugio y viajado sin billete en los trenes de mercancías, nuestro guionista vuelve a Hollywood para aprovechar una «experiencia» adquirida a tan alto precio. Entonces se produce un admirable lance imprevisto que transforma bruscamente la película en tragedia. Sullivan desaparece una noche cuando distribuía a título de publicidad para la firma, 1.000 billetes de 5 dólares a sus «amigos)} los vagabundos. Creen identificarlo en los restos de un individuo atropellado por un tren. Hollywood entero llora a su mejor guionista.

Sin embargo Sullivan, después de ser mal tratado y desvalijado por un vagabundo, padece amnesia parcial, y es condenado en un Estado del Sur a algunos años de trabajos forzados. La chusma, el calabozo, el látigo constituyen ahora una iniciación totalmente distinta a la miseria humana. A veces, los domingos, a los forzados que se han portado bien, se les permite asistir a una proyección cinematográfica. Ahí, Sullivan descubre que la risa es su única evasión posible. Cuando, una vez identificado, el gran guionista vuelve a Hollywood, y se le pide escriba películas sociales, Sul/ivan declara que el mejor método de ser fiel a su aventura es seguir hacíendo reir a la gente.

Está claro que este guión que empieza como una «comedia americana» y continúa como una película realista acerca del *mismo tema,* constituye una especie de autodestrucción del género en el cual parece inscribirse en un principio. Pero en vez de ironizar sobre las leyes del género, Sturges muestra de manera retroactiva lo absurdo de ellas. Por último las justifica, pero tan sólo después de una toma de conciencia de su mentira y porque esta mentira es finalmente considerada como un mal menor.

¿Por qué, a pesar de ello, *Los viajes de Sullivan* nos dejan insatisfechos? Porque Sturges no se atrevió o no pudo jugar a fondo la partida que había emprendído y que no debía. El intermedio trágico no tiene (por motivos de dirección) la violencia y la autenticidad suficiente; algunas convenciones comerciales se han íntroducido en él y contradicen la naturaleza misma del guión. Ya que se trataba de oponer Hollywood a la realidad, era pues preciso que ésta no tuviese ya nada de hollywoodiano. Era menester que la tragedia anulase dialécticamente la comedia, que la realidad ahogara al cine. Entonces la vuelta final a Hollywood hubiera tenido ese carácter irónico que impediría que el espectador se quedara completamente satisfecho con la sabiduría final de Sullivan.

Sin embargo, esta película, tal cual, aclara mucho el sentido de la obra de Sturges. Tiene suficientes méritos y audacias como para que se la considere como una de las más sensacionales producciones de estos diez últimos años. Por primera vez quizás, Hollywood se atreve a salir a escena oponiéndose a la vida americana. Pero sus insuficiencias (tanto de dirección como de gui6n) hacen temer que Presto n Sturges no esté del todo a la altura de su genío.

(L'Écran fran~ais, mayo de 1948)

THE MIRACLE OF MORGAN'S CREEK

Cada película nos trae la confirmación del talento y de la originalidad de Preston Sturges dentro de la producci6n americana que arranca de 1940. Sus películas no encuentran en Europa todo el éxito que merecen, seguramente porque están demasiado ligadas a las costumbres americanas y muchos de sus más sabrosos detalles son incomprensibles fuera de este contexto.

Sin embargo no es necesario haber vivido en América para apreciarlos con tal de que hayamos sido espectadores atentos de las comedias americanas de antes de la guerra; porque no podemos calificarlas como comedias de costumbres en el mismo sentido en que lo son por ejemplo *Turcaret* o *Topaze*. Más allá de algunos modos de vida típicamente americanos, Sturges ataca sobre todo las creencias, las supersticiones sociales, los mitos, símbolos de este modo de vida. En *Sullivan's Travels* supo llevar la operación a su límite denunciando la mixtificación del cine, siendo él mismo el generador del mito. *The Miracle of Morgan's Creek* no es en realidad de una lógica menos implacable en el guión. Sturges ha acumulado sobre unos personajes perfectamente inadaptados a esa situación todo el peso de prejuicios, de conveniencias e imperativos sociológicos de los

cuales es capaz una pequeña ciudad de provincia americana en tiempos de guerra.

Por las peripecias que deben padecer, podemos comprobar con pavor que no es humo de pajas. El joven galán clásico ha sido sustituido por un medio tonto declarado inútil a causa de la tensión arterial.

El pobre hombre fluctuará como un corcho sobre la marea de la opinión pública del presidio a expensas de la gloria internacional (es preferible dejarles la sorpresa de saber por qué).

Los personajes son, literalmente, unos antihéroes y como tales, incapaces de controlar por sí mismos ninguno de los acontecimientos, buenos o malos, cuyas consecuencias deban de sufrir. No nos engañemos; esta nueva comedia americana es diametralmente opuesta a la que conocimos. Sturges es el anti-Capra, porque el autor de *M. Deeds* nos hacía reir para reafirmar mejor nuestra confianza en la mitología social que sus comedias confirmaban. El rasgo genial de Sturges es haber sabido continuar la comedia americana por la transmutación del humor en ironía. Pero se puede temer que anuncie de esta manera el final de un género que fue sin embargo uno de los más grandes.

(L'tcran fran~ais, febrero de 1949)

HAIL THE CONQUERING HERO

Queda muy claro ahora que debemos considerar a Presto n Sturges como a un moralista. Sus películas tienen el rigor demostrativo de una «fábula» o de un cuento didáctico. La inhumanidad de sus personajes, su falta de complejidad psicológica que algunos le achacan como fallo o como limitación proceden, en realidad, de la ley misma del género. Zadig no es un carácter sino una entidad moral, una piedra filosofal con cuyo contacto se separa en el mundo el plomo abyecto del oro puro.

Por cierto, existen moralistas psicólogos cuyos personajes imaginarios no viven únicamente con verdades éticas. Por ejemplo La Bruyere.

Pero la «moralidad» pura ha merecido general respeto desde la Edad Media a Anatole France, pasando por Voltaire. ¿Por qué reprochar a Sturges su falta de humanismo cuando su propósito es precisamente evídenciar el determinismo colectivo y la mecánica social, probar su estúpida independencia de la verdad humana de la cual se valen? Todas sus películas son la explotaci6n de una equivocación. ¿Qué ocurre cuando se piensa que un hombre tiene suerte (y que él mismo así lo cree)? Eso es lo que ocurría en *Christmas in July*. ¿Qué le pasa a un gran gu.ionista cuando desempeña el papel

de un vagabundo y de un vagabundo del que nadie sabe que es periodista? De eso trata *Sullivan's Travels*. ¿Qué opina la sociedad de un preso común evadido de la cárcel y buscado por una docena de jurisdicciones distintas, cuando pasa por ser padre de sixtillizos (que por otra parte no son de él)? De eso trata *The Miracle* 0f *Morgan's Cree*.

Hail the conquering hero confirma una vez más el método riguroso de Preston Sturges: despojar, al desarrollo clásico e inevitable de una situación socíal, la coartada de la cual se vale. El espectador (al tanto del secreto) puede constatar entonces que todo se desarrolla exactamente de la misma manera que si al héroe le hubiese efectivamente tocado la lotería, merecido el premio Cognacq, o defendido él solo un archipiélago en el Pacífico. Sería vano buscar en *Hail the conquering hero* una huella de psícología individual. Pero Eddie Brancken no existiría de verdad, el papel de su personaje no llenaría el vacío que se ha dejado a escondídas en el guión, si no fuera el hombre que todos creen que es: es decir un héroe del Pacífico de vuelta a su pequeña ciudad natal. Lo cómico surge entonces porque la sociedad no se percata en absoluto de que glorifica la nada: todos los gestos del pseudo-héroe, la menor de sus palabras se añaden a su prestigio social. Pero el espectador traza una raya debajo del argumento y resta: privado en su coartada, el comportamiento de la sociedad y de los individuos aparece en su desnudez obscena de ritual ignorado, en su formalismo de liturgía sin Dios. Presenciamos una formidable historia de sordos en la que cada uno va a pescar por la sola razón de que cree que va a pescar.

Ya hemos dicho, pero es necesario repetirlo, que las películas de Sturges continuan la tradición de la comedia americana por su negación. *Caballero sin espada*

(Frank Capra) fue para nosotros la encarnación de la buena voluntad democrática y del poder del hombre justo en una sociedad bastante bien hecha que le permite salirse con la suya. Nuestras risas conmovidas tranquilizan nuestro corazón permitiéndonos sentir cómo palpita. Así pues el valor, la cabezonería en el bien, la generosidad moral acaban siempre por hacer vacilar las fuerzas coaligadas del mal. El Sagrado Corazón de Capra iluminaba la comedia americana con sus resplandores rosas. El humor nacía de una irreverencia falsa hacia los grandes principios, de la familiaridad con los mitos. Se nos aseguraba que estaban por todas partes, como la suerte que incluso podía posarse en la cabeza de Rockefeller. Preston Sturges nos demuestra en efecto que su presencia está en todas partes, y que rodea al ciudadano americano por todos los lados, pero prueba al mismo tiempo que no son más que mitos y que su poder es imaginario; los devuelve a la sociología cuando creíamos que pertenecían a la ética: pensábamos que estaban a nuestro servicio cuando en realidad son ellos los que nos manejan como un corcho en medio del océano.

Hasta la película, como tal película, nos descubre el secreto en que basa su poder, Porque sustituir a Gary Cooper, a James Stewart o a Cary Grant por la ridícula figura de Eddie Bracken es demostramos de manera retrospectiva que nuestra admiración forma parte de esa misma admiración que aplasta a este héroe a la fuerza. Esa muchedumbre que no sabe que aclama a un fantasma revestido con los atributos de un superhombre, esa muchedumbre tiene un gran parecido con nosotros porque va al cine.

Se me puede objetar y con bastante razón que Preston Sturges tiene poco de moralista amargo y que casi todas sus pelícl!.las, empezando por *Hail the con-*

quering hero, acaban en una reconciliación final con la sociedad y el cine, digna del mismo Capra. De acuerdo, pero a estos finales les doy la misma importancia que a los de Moilere. Quizás Sturges se encuentre en su fuero interno muy a gusto con la existencia de esta mitología que más que denunciar la desenmascara. Yo me inclino a pensar que se trata no de un sospechoso apostolado social sino, como lo sugería Astruc en un debate en «Objectif 49», de la tardía venganza de un guionista convertido en director y que se aprovecha de su ventajosa posici6n actual para «tirar de la manta». Pero estas suposiciones no disminuyen en nada el valor objetivo y el alcance de una obra que de hecho devuelve al cine americano un sentído de sátíra social cuyo equivalente sólo encuentro, salvadas las distancias, en Charlot.

(L'Écran fran~aís, mayo 1949)

MAD WEDNESDAY!

Decididamente, la ley de las series parece reinar de manera tan misteriosa sobre el cine, como sobre los accidentes del ferrocarril. Cuando *Sunset Boulevard* toma deliberadamente como tema argumental el envejecimiento de la estrella, *Mad Wednesday!* nos ofrece en el género cómico, una ilustración turbadora de ***ello.*** Sin embargo no podemos invocar la influencia de Billy Wilder sobre Presto n Sturges ya que pese a su presentación en el último Festival de Cannes, *Mad Wednesday!* data de 1948.

Volvemos a encontrar en *Mad Wednesday!* a una de las celebrídades cómicas del mundo de la que todos los espectadores (que tienen la suficiente edad para ello) se acuerdan bajo el apodo de «El». Su número acrobático en *fl hombre mosca* sigue síendo una de las cumbres del cine burlesco.

Ahora bien, Harold Lloyd, como Buster Keaton, y como otras muchas grandes estrellas cómicas nacidas más o menos directamente de la escuela Mack Sennet, ha desaparecido prácticamente con el cine hablado. Podría figurar por este motívo en *Sunset Boulevard.* Sacándolo del retiro y del olvido, Preston Sturges quiso, sin duda, empalmar, por encima de la comedia americana, con la antigua vena burlesca. Esto es tan cierto

que la película empieza... en 1923 con un viejo éxito de Harold Lloyd, el partido de fútbol de *Casado* y *con suegra* sobre el cual Preston Sturges enlaza pura, lisa y llanamente, su propia historia.

Se dice mucho que la calidad de lo antiguo perjudica a lo nuevo. No opino igual porque es tanto como desconocer la ironía calculada del guión. Se trata de «continuar» con el viejo burlesco pero sin ilusíones y con una parodia. *«Aquí tienen,* parece decirnos Sturges, *el verdadero cine cómico, pueden juzgarlo ustedes mismos;* es *lo que habría que hacer, intentémoslo ...* ». Pero el arte, como la historia, no se repite y el director no oculta su admiración. *«Las estrellas,* dice Gloria Swanson en *Sunset Boulevard, no envejecen».* Tiene razón en cuanto que la «Stan> se identifica con la mitología permanente de su personaje. Pero se equivoca al creer que su cuerpo procede también de esta esencia intemporal. Un actor puede envejecer y adaptarse. Pero la «Star» no puede impunemente cambiar de apariencia. Por eso el firmamento cinematográfico está lleno de estrellas muertas. Imaginando un guión basado sobre el envejecí miento de Harold Lloyd, Preston Sturges le restituye una última razón de ser pero, revelando con una crueldad conmovedora y casi impúdica la huella física del tiempo sobre su rostro, reduce a la nada y de manera definitiva, el ídolo que acaba de levantar. Esta película es el homenaje más inteligente que se podía hacer a Harold Lloyd y a la gran escuela cómica americana pero parece decirnos: *«Ríanse una vez más* y *ríanse bien, pero* es *la última vez porque* se *rien de la muerte de la risa».* ¿Es sólo una casualidad que el principal compañero de Harold Lloyd sea un león que, visiblemente, se ha hecho viejo?

(Radio-Cinéma, mayo 1951)

Nacido en 1900 en España, Luis Buñuel realizó: *L'Age d'Or* (en *1930).-Las Hurdes (Tierra sin pan,* en *1932).-Gran Casino* (en *1937).-El Gran Calavera* (en *1949).-Los Olvidados* (en 1950).-*Susana (Demonio y Carne,* en *1950).-Don Quintín el amargo,* (en *1951).-Subida al cielo* (en *1951).-Una Mujer sin amor.-Robinson Crusoe.-El* (en *1952).-Cumbres borrascosas.-La ilusión viaja en tranvía* (en *1953).-El Río y la muerte* (en *1954).-Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz,* en *1955).-Cela s'appelle l'aurore* (en *1955).-La mort en* ce *jardin* (en *1956).-Nazarín* (en *1958).-La fiebre sube al Pao* (en *1959).-La joven* (en *1960).-Viridiana* (en *1961).-El Angel exterminador* (en 1961).-*Diario* de *una camarera* (en *1964).-Belle de jour* (en *1966).-Tristona* (en *1969).-La Voie lactée* (en *1970).-El discreto encanto de la Burguesía* (en *1972).-El Fantasma de la libertad* (en 1974).

LOS OLVIDADOS

El caso de Luis Buñuel es uno de los más curiosos de la historia del cine. De 1928 a 1936, Buñuel sólo realizó tres películas entre las cuales figura un solo largo metraje, *L'Age d'Or;* pero estos tres mil metros de película son, entre los clásicos de cinemateca, con *Le sang d'un poete,* los que menos han envejecido de la vanguardia, y, en todo caso, la única producción cinematográfica de gran calidad y de inspiración surrealista. Con *Las Hurdes,* «documental» sobre la miserable población de Las Hurdes, Buñuel no renegaba de *Le Chien Andalou;* al contrario la objetividad, la impasibilidad del reportaje sobrepasan el horror y los poderes del sueño. El burro devorado por las abejas alcanzaba en esta película una nobleza de mito mediterráneo y bárbaro que es equiparable a la fama del burro muerto encima del piano. Así Buñuel aparece como uno de los nombres más grandes del cine a finales del mudo y a principios del sonoro -comparable sólo al de Vigo- pese a la escasez de su producción. Pero desde hace dieciocho años Buñuel, al parecer había desaparecido definitivamente del cine. La muerte no se lo había llevado como había ocurrido con Vigo. Sólo sabíamos que estaba más o menos engullido por el cine comercial

del Nuevo Mundo, donde, para ganarse la vida, hacía en Méjico unos trabajos oscuros y de tercer orden.

Y de repente nos llega de allá una película firmada por Buñuel. ¡Oh! ¡Y además una película de serie B! Una producción rodada en un mes y con sólo dieciocho millones. Pero, por fin, una producción en la que Buñuel había podido controlar libremente el guión y la realización. Y el milagro se realizó: con dieciocho años y cinco mil kilómetros de distancia, el mismo, el inigualable Buñuel, un mensaje fiel a *L'Age d'Or* y *Las Hurdes,* una película que marca el alma como un hierro rojo y no deja ninguna posibilidad de descanso a la conciencia.

El tema es, externamente, el mismo que, desde *Les Chemins de la Vie,* arquetipo del género, sirve de modelo a las películas sobre la juventud descarriada: la miseria mala consejera y la posible educación por el amor, la confianza y el trabajo. Es importante notar el optimismo fundamental de este esquema. Optimismo moral, en primer lugar, que supone después de Rousseau, una bondad primitiva en el hombre, un paraíso en la niñez, devastada prematuramente por la sociedad pervertida de los adultos; pero también optimismo social, ya que supone que la sociedad puede reparar el daño haciendo del reformatorio un microcosmos social fundado en la confianza, el orden y la fraternidad que le había faltado al delincuente; situación suficiente para restablecer al adolescente en su inocencia original. Es decir que esta pedagogía no implica tanto una reeducación como un exorcismo y una conversión. Su verdad psicológica, sancionada por la experiencia, no constituye su instancia suprema. La inmutabilidad de los guiones acerca de la niñez descarriada desde *Le Chemin de la Vie* hasta *L'École Bussionniere* (el personaje del mal estudiante) pasando -por *Le Carrefour des Enfants Perdus*

demuestra que se trata de un mito moral, de una especie de parábola social cuyo mensaje es intangible.

La primera originalidad de *Los Olvidados* es atreverse a cambiar el desarrollo del mito. A Pedro, interno difícil de un reformatorio tipo granja modelo, se le propone también la prueba de la confianza (el paquete de cigarrillos y el dinero a devolver) como a Musthapha, en el *Chemin de la Vie,* la compra del salchichón. Pero Pedro no vuelve a la jaula abierta, no porque prefiera robar el dinero sino porque se lo quita Jaibo, el compañero malo. De esta forma el mito no es desautorizado desde dentro; no puede serlo; si Pedro burlase lacon-' fianza del director, le daría la razón a éste al haberlo tentado con buena intención. Es objetivamente mucho más grave que la experiencia fracase desde fuera y contra la voluntad de Pedro porque así la sociedad duplica su responsabilidad,. la de haber pervertido a Pedro y la de haber comprometido su salvación. Por más que se construyan granjas modelo donde reine la justicia, el trabajo y la fraternidad, si subsiste fuera la misma sociedad de injusticia y de dolor, el escándalo que produce la objetiva crueldad del mundo sigue siendo el mismo.

Mis referencias a las películas acerca de la niñez culpable tan sólo aclaran el aspecto más exterior de la película de Buñuel cuyo propósito fundamental es completamente distinto. No hay contradicción entre el tema explícito y los temas profundos que quisíera poner de relieve ahora; pero el primero sólo tiene la ímportancia que tiene el tema para el pintor; a través de sus convenciones (a las cuales sólo se doblega para destruirlas), el artista mira más lejos, hacia una verdad trascendente a la moral y a la sociología. Una realidad metafísica, la crueldad de la condición humana.

La grandeza de esta película se percibe inmediatamente cuando caemos en la cuenta de que no se refiere nunca a categorías sociales. Sin ningún maniqueísmo en los personajes, su culpabilidad sólo es contingente: la conjunción aleatoria de destinos que se entrecruzan como puñales. Por cierto, colocándose en el nivel de la psicología y de la moral, podríamos decir de Pedro que tiene un fondo bueno, una pureza innata: es el único que atraviesa esta lluvia de barro sin que se le pegue y lo manche. Pero Jaibo, el malo, sádico, perverso, cruel y traidor, no nos inspira repugnancia, solamente una especie de horror que no es contradictoria con el amor. Pensamos en los héroes de Genet, con la diferencia de que en el autor de *Miracle de la Rose* hay una inversión de valores que no existen aquí. Estos niños son guapos, no porque hacen el bien o el mal, sino porque son niños hasta en el crimen y hasta en la muerte. Pedro es tan niño como Jaibo que lo traiciona y lo mata a palos, pero son iguales en la muerte en cuanto que su ínfancia les ha acabado por cambiar. Su sueño es la medida de su destino. Buñuel logra la proeza de reconstruir dos sueños en la peor tradición del surrealismo freudohollywoodiano y dejarnos sin embargo palpitantes de espanto y de piedad. Pedro se escapa de su casa porque su madre le ha negado una albóndiga que deseaba. Sueña que su madre se levanta por la noche para ofrecerle un trozo de carne cruda y roja que la mano de Jaibo, escondido debajo de la cama, coge de paso. No olvidaremos nunca este trozo de carne, palpitante como un pulpo reventado, ofrecido por su madre sonriente como una madona. Tampoco podemos olvidar a ese pobre perro bastardo y sarnoso que atraviesa la última noche consciente de Jaibo, muriendo en un descampado con la frente llena de sangre. Poco me falta para pensar que Buñuel nos ha dado la

única prueba estética contemporánea del freudismo. El surrealismo lo ha utilizado de manera demasiado consciente por eso no nos sorprende volver a encontrar en su pintura los símbolos que usó. Sólo *Le Chien Andalou, L'age d'Or* y *Los Olvidados* nos restituyen las situaciones psicoanalíticas en su verdad profunda e inefable. Sea cual fuere la forma plástica (y aquí la más discutíble) que Buñuel da al sueño, sus imágenes tienen una palpitación, una afectividad ardiente: la sangre pesada del inconsciente circula por ellas y nos inunda, como en una arteria abierta, al ritmo del espíritu.

Así como Buñuel no da un juicio de valor sobre *los* niños, tampoco lo da sobre sus personajes adultos. Si estos son generalmente más maléficos es porque han cristalizado irremediablemente porque están petrificados por la desgracia. Sin duda el rasgo más atroz de la película es atreverse a enseñar lisíados sin atraer la simpatía hacia ellos. El mendigo ciego maltratado por los niños se venga al final denunciando a Jaibo a la policía. Un lisiado sin piernas avaro de sus cigarrillos es robado y abandonado en la acera a cien metros de su carricoche, pero ¿es mejor que sus verdugos? En ese mundo en el que todo es miseria, en el que cada uno lucha con las armas a su alcance, ninguna persona es «más desgraciado que yo». En vez de estar más allá del bien y del mal, estamos más allá de la felicidad y de la piedad. El sentido moral que algunos personajes parecen poseer tan sólo es, en el fondo, una forma de su destino, una afición a la pureza, a la integridad, que otros no tienen. A estos privilegiados no se les ocurre reprochar a los demás su «maldad», a lo sumo luchan para defenderse de ella. Estos seres sólo tienen como referencia la vida, esa vida que creemos haber domesticado por medio de la moral y el orden social, pero que el desorden social de la miseria devuelve a sus vir-

tualidades primeras, a una especie de infernal paraíso terrenal cuya salida impide una espada de fuego.

Es absurdo reprochar a Buñuel una afición perversa a la crueldad. Es verdad que parece elegir las situaciones por su paroxismo de horror. ¿Hay algo más atroz que un niño maltratando a un ciego? ¡Un ciego vengándose de un niño! El cuerpo de Pedro, asesinado por Jaibo, será tirado en un descampado, en un estercolero, entre gatos muertos y latas, y los que se deshacen de él de esta manera son precisamente una niña y su padre, unos de los pocos seres que querían su bíen. Pero la crueldad no es de Buñuel; él se limita a revelarla al mundo. Elige lo más atroz porque el verdadero problema no es saber que existe también la felicidad sino hasta dónde puede ir la condición humana en la desdicha; es sondear la crueldad de la canción. Este propósito era ya observable en el reportaje sobre *Las Hurdes.* Daba ígual que este miserable pueblo pri-primitivo fuese representativo o no de la miseria del campesino español -lo era sin duda-; lo que importaba era que lo fuese de la miseria humana. Así, entre Paris y Madrid, era posíble alcanzar los límites de la decadencia humana. No en el Tibet, en Alaska. o en Afríca del Sur, sino en algún sitio de los Pirineos (1), unos hombres, como nosotros, herederos de la misma civilización, de la misma raza, se han convertido en esos porqueros cretinos que comen cerezas verdes, tan idiotizados que son incapaces de quítarse las moscas de la cara. Importa poco que sea una excepción; lo que importa sobre todo es que existe. El surrealismo de Buñuel es sólo preocupaci6n por alcanzar el fondo de la realidad y nada importa que perdamos el aliento

(1) Evidentemente, Bazin, ignora la real situación geográfica de Las Hurdes. (N. del T.).

como el buzo lastrado con plomo que se marea porque no encuentra arena bajo sus píes. El onirismo de *Le Chien Andalou* es una inmersión en el alma humana como *Las Hurdes* y *Los Olvidados* son una exploración del hombre en sociedad.

Pero la «crueldad» de Buñuel es totalmente objetiva. Es sólo lucidez y nada tiene de pesimismo, y si la piedad queda fuera de su sistema estético, es porque lo empapa todo. Esta observación es válida por lo menos para *Los Olvidados,* porque me parece discernir, desde este punto de vista, una evolución con respecto a *Las Hurdes.* El reportaje sobre las Hurdes no estaba desprovisto de un cierto cinismo que se complacía en la objetividad; el rechazo de la conmiseración tenía allí.. el valor de una provocación estética~ *Los Olvidados,* en cambio, es una película de amor y que requiere amor. No hay nada más opuesto al pesimismo «existencialista» que la crueldad de Buñuel. Porque no elude nada, porque no concede nada, porque se atreve a mostrar la realidad con una obscenidad quirúrgíca, puede volver a encontrar al hombreen toda su grandeza y forzarnos, por una especie de dialéctica pascaliana, al amor y a la admiración. El sentimiento que brota de *Las Hurdes* y de *Los Olvidados* es el de la inmarchitable dignidad humana. Hay en *Las Hurdes* una madre inmóvil que lleva en sus rodillas el cuerpo de su niño muerto, pero este rostro de campesina atontada por la miseria y el dolor tiene toda la belleza de una Pietá española; su nobleza y su armonía conmueven. De la misma manera, en *Los Olvidados,* las caras más horrorosas tienen rostro humano. Esta presencia de la belleza en lo atroz (y que· no es solamente la belleza de lo atroz), esta perennidad de la nobleza humana en la decadencia, convierte dialécticamente la crueldad en acto de amor y de caridad.

y por esto *Los Olvidados* no suscita en el público una complacencia sádica o una índignación farisaica.

Hemos evocado de paso el surrealismo del que Buñuel es históricamente uno de los pocos representantes valiosos, porque no era posible eludir esta referencia. Pero quisiéramos, para acabar, poner de relieve su insuficiencia. Más allá de las influencias accidentales (y sin-duda felices y enriquecedoras) toda una tradición española se conjuga, en Buñuel, con el surrealismo. Esta afición por lo horrible, este sentido de la crueldad, esta búsqueda de los aspectos extremos de la persona, es también herencia de Goya, de Zurbarán, de Ribera, de todo un sentido trágico del ser humano que estos pintores manifestaron precisamente en la expresión de la más extrema decadencia humana: la guerra, la enfermedad, la miseria y sus podredumbres. Pero su crueldad, la de estos pintores, era tan sólo la medida de la confianza que depositaban en el hombre y en la pintura.

(Esprít, 1951)

SUBIDA AL CIELO

Quizás no sea inútil constatar que si el cine mejicano ha vuelto a encontrar desde hace dos años un cierto prestigio en los festivales y ha suscitado un nuevo interés en la crítica y en el público, lo debe a un hombre que representa de manera bastante precisa lo contrario del famoso equipo Fernandez-Figueroa. Sin embargo, Figueroa fue el operador de Buñuel en *Los Olvidados,* pero esta película no podía darle, una vez más, el premio a la «mejor fotografía» ya que no sabemos a ciencia cierta qué pintaba en ese film el «primer operador del mundo».

La sorpresa y la admiración provocadas por la producción mejicana inmediatamente después de la guerra se apagaron desgraciadamente bastante deprísa. Porque estaban basadas en gran parte, en una ilusión. No es sorprendente que los jurados de festivales, de un lado ,u otro del telón de acero, se hayan dejado engañar dos años más de lo comprensible porque son gente que confunde cine con fotografía. Por cierto, había algo más que unas imágenes bonitas en *María Candelaria* e incluso en *La Perla;* pero era fácil ver año tras año cómo el formalismo plástico y la retórica nacionalista sustituían al realismo y a la poesía auténticos. Una vez pasada la sorpresa exótica, y definitivamente reducidas

a audacias técnicas las proezas de Figueroa, el cine mejicano ha sido excluido de la geografía crítica.

Entonces, una pequeña película rodada en menos de tres semanas con veinte millones por un director al cual los productores mejicanos sólo confiaban, desde hace diez años, realizaciones comerciales, obtiene un primer premio en Cannes y consigue en Paris uno de los más brillantes éxitos de la temporada. Se vuelve a hablar del cine mejicano gracias a Luis Buñuel.

El caso de este cineasta es raro y nos faltan datos, *Subida al cielo* no nos va a ayudar a ello. La unidad, la constancia de inspiración en el autor de *Le Chien Andalou* y de *Las Hurdes* nos sorprenden sobre todo cuando se manifiesta después de quince años de emigración oscura y de trabajo sin firma; más todavía cuando esta resurrección imprevista tiene el frescor de un comienzo. Porque *Le Chien Andalou, L'Age d'Or* y *Las Hurdes* eran obras con una factura calculada, lúcida, cínica en el refinamiento, y al contrario, lo que sorprende en primer lugar en las dos películas mejicanas de Buñuel, es la constante primacía dada a la intención poética sobre las preocupaciones formales y hasta sobre la más elemental credibilidad lógica o psicológica. Sabíamos que *Los Olvidados* había sido rodada muy deprisa sin costar mucho dinero; esto podía justificar algunas debilidades, secundarias, del guión.

Pero ni el tiempo ni el dinero bastarían para explicar esta vez el increíble desprecio de Buñuel por la verosimilitud moral y material de esta historia. Reducida a su pretexto, es un ridículo melodrama campesino en el que vemos a dos hermanos mayores «malos» tratando de apoderarse de la herencia del benjamín contra la voluntad de su madre agonizante. El joven debe de abandonar a su mujer en la noche de bodas para ir, después efe un día de autobús, a consultar al

notario de la familia. Es verdad que esto sólo es el punto de partida y que lo esencial de la película está constituido por el viaje y los numerosos incidentes que retrasan la llegada del autobús: el parto de una pareja, el hundimiento de un vado, una tempestad en el puerto de *Subida al cielo,* el entierro de una niña y, sobre todo, la despreocupación típicamente india del chofer.

Pero esta forma de relato puede tener su lógica y su estructura; lo comprobamos, precisamente, en *Cuatro pasos por las nubes* y ahora en *Due soldi di speranza.* Pero Buñuel no se preocupa por esto: los episodios se ensartan como perlas en el débil hilo de una intriga precaria.

Porque estas críticas, que tendrían que ser mayores, no afectan realmente a las imágenes. La verdadera película va por otro lado. El corazón del guión está ocupado por un sueño, mucho más largo que el de *Los Olvidados.* La importancia de este sueño -sin duda el más admirable que hemos visto en la pantalla- es evidente, pero quizás ¿no deberíamos considerar como onírica la estructura de la película y que el sueño del joven es como un sueño en segundo grado, un sueño dentro del sueño? Este viaje sin fin emprendido para satisfacer la voluntad de una madre (cuya agonía ínterrumpe prematuramente y casi ímpide la noche de bodas de su hijo preferido), dominado por la tentación sexual obsesiva de una chica demasiado guapa que sólo aparece para hacer caer al protagonista -adulterio antes de la" consumación del matrimonio- ¿no tiene este viaje, como decía, el carácter esencial de esas persecuciones oníricas inútiles siempre retardadas o, mejor dicho, frenadas por acontecimientos absurdos?

No voy a tratar sin embargo de sicoanalizar *Subida al Cielo.* La poesía que el sueño alimenta claramente, no excluye la libre imaginación. Aquí especialmente, asis-

timos por primera vez a una transposición casi burlesca de los temas habituales de Buñuel. Las palabras «fres-con>, «ternura» e incluso «alegría», hasta ahora perfectamente antinómicas a su obra, no están en absoluto fuera de lugar en *Subida al Cielo,* cuyos temas fundamentales, siguen siendo, pensándolo bien: la muerte de una madre, la infidelidad a una joven casada y la muerte de un niño.

Es verdad que por vez primera, el sadismo de Buñuel es apenas perceptible y, todo lo más, asoma en algunos raros contrapuntos (por ejemplo el personaje sin importancia y cómico del hombre en el pil6n). Parece que más allá de la ascesis sádica, Buñuel, que llegaba ya en *Los Olvidados* a la piedad, penetra por fin en una especie de felicidad. Pero no pretendemos, con tan pocos indicios y a propósito de una obra tan ambigua, definir a un hombre, después de todo, tan secreto. Sea que confirma o destruya esta hipótesis, esperamos la obra futura de Buñuel como la de uno de los escasos poetas de la pantalla y quizás el más grande.

(L'Observateur, agosto de 1952)

SUSANA

(DOMINIO Y CARNE)

En una carta que dirigía, hace un año, a los «Cahiers du Cinéma», Luis Buñuel, cuya película *Los Olvidados* tenía en Paris un éxito inesperado, deseaba que se apreciase también en Francia *Subida al cielo.* ¡Ya está hecho! Pero no ocultaba que cierta *Susana,* si llegaba hasta nosotros, no nos iba a gustar mucho. Tenía razón y hubiera sido mejor seguramente, para la gloria renaciente de Buñuel que no se hubiera intentado aprovechar tan descaradamente el éxito de dos películas· buenas para tratar de colar de rondón una tercera que era mediocre.

Pero Jos vendedores de películas son así. Si el Festival de Cannes y el entusiasmo de la crítica no hubiera apuntado hacia *Los Olvidados* jamás se les habría ocurrido la idea de que esta película fuera síquiera proyectable. *Subida al cielo* encontró sólo una pequeña audiencia gracias al éxito de *Los Olvidados;* pero se trataba de una obra singularmente menos atractiva y sólo podíamos felicitarnos de la equivocación. *Susana,* sin embargo, es sólo una producción comercial en la que Buñuel tuvo que ceder a las concesiones más ingenuas. La dirección, hecha de prisa y corriendo y con

pocos recursos, no podía salvar un guión convencional hasta lo absurdo.

Dicho esto, les deseo disfruten tanto como yo con esta película en la que sin embargo se oculta un encanto, quizás menor, pero evidente. *Susana* es bajo todos los puntos de vista lo contrario de *Los Olvidados*. En primer lugar porque es una película aparentemente basada en el moralismo comercial más melodramático, pero más en concreto todavía, porque la protagonista, Susana, se ha fugado de un reformatorio y nos es presentada como irremediablemente perversa. Cuando, a fin de cuentas, la policía la encuentra y la devuelve a su jaula, el guionista se felicita por ello presentándonos un cuadro idílico de la hacienda donde esta hembra endiablada había intentado introducir el desorden con el pecado.

¿Pero quién, si no somos totalmente insensibles al humor, podrá tomar en serio esta historia que, evidentemente, ha sido llevada hasta el límite del convencionalismo y no burlarse de ella de manera implícita? Esta apología de las virtudes de orden moral de la pequeña nobleza mejicana a costa del «dominio de la carne}} es demasiado sistemática para no dejar claro su propósito. No es que yo atribuya a Buñuel unas intenciones cínicas ni que quiera hacer de *Susana* una obra de humor negro. Al contrario, se trataría más bien de una película rosa, como lo era a ratos *Subida al cielo*. No se trata tanto de que entendamos la película al revés sino de evitar que la tomemos en serio tanto en su sentido manifiesto como en su significado implícito. Inmoral por el exceso mismo de su apologética, *Susana* lo es incluso sin amargura ni convicción profunda. Buñuel, so capa de denunciar, nos invita en realidad a reirnos con él de la comedia de la seducción femenína. Lo único que echamos de menos, y podemos reprocharle, es precisamente que se haya limitado a reirse

de un tema que, a fin de cuentas, se merecería más respeto. El método que utiliza únicamente Susana es destapar sus hombros cada tres minutos en la película. Ní siquiera podemos decir que Buñuel juega con la frustración del espectador; trabaja, decid idamente, por primera vez, en la inocencia.

(L'Observateur, 15 de enero de 1953)

EL

La última película de Luis Buñuel levantó en el Festival de Cannes, 1953 una disputa animada. Para la casi totalidad del público y la gran mayoría de la crítica, *fl* tan sólo fue un melodrama desolador, una obra tremendamente anticuada, derivada del peor teatro de bulevar de 1900. A este drama tipo Paul Hervieu, simplificado para el cine, Arturo de Córdova añadía además la típica insulsez de la estrella masculina hispánica. *Los Olvidados* impresionaba a las personas menos sensibles por la evidencia de su crueldad, *Subida al cielo* por su fantasía insólita, yeso que en ambos casos no tenía casi nada que ver con el surrealismo sistemático de *Le Chien Andalou* y de *L'Age d'Or.* Lo que subsistía de él parecía sobrenadar sín coherencia por encima del convencionalismo de guiones comerciales de una facilidad evidente y que si se prescinde de esas reminiscencias bastante fantásticas hubieran sido consideradas como pequeñas películas sin interés.

Incluso en el caso de *Los Olvidados,* la más libre y personal de todas las películas mejicanas de Buñuel, es fácil disociar el guión «social », directamente copiado de las pelfculas tradicionales a cerca de la niñez delincuente, de unos descubrimientos en los detalles que constituyen su originalidad.

Así pues, quedaba una duda, o por lo menos una reticencia en la admiraci6n, porque ¿en qué medida podíamos felicitar a un autor por unos resplandores que parecían accidentales, por unos éxitos parciales, epis6dicos y quizás fortuitos? Una crítica cartesiana, incluso si se aplica al surrealismo, necesita creer en la lógica de la creación y en la consciencia de las intenciones. Puede hacerlo perfectamente con *Le Chien Andalou* pero bastante mal, digámoslo sinceramente, con *Susana* y *Subida al cielo.*

Tiene todavía menos razones para hacerlo en *El* porque, si las películas anteriores de Buñuel podían explicarse más o menos por la imposibilidad de rodar otra cosa que no fueran pequeños guiones comerciales para las muchedumbres americanas, *El,* tanto por su distribución como por su dirección, demuestra cierta ambición técnica. Así, disponiendo por supuesto de más medios, Luis Buñuel parece no tener más preocupaciones que ponerlos al servicio de las convenciones de la peor literatura burguesa.

Juzguémoslo sobre el guión; creo que lo mejor que puedo hacer, para darles una idea imparcial, es reproducir el fascículo de publicidad proporcionado por el distribuidor francés: «*El* es la historia de un hombre «bien» considerado, con una posición social alta, esti mado por cuantos le rodean dada su perfecta corrección, su alta moralidad, sus convicciones religiosas y su educación, y que encubre sin embargo, en lo más hondo de su persona, una de las taras humanas más horrendas, *los celos,* unos celos en estado puro, permanentes, obsesivos. Este vicio le envenena ciertamente su existencia, como envenena la de su mujer cuya vida s610 será ya una pesadilla horrible hasta el día en que esta obsesión, llegando casi a la locura, los libera a los dos, ya que él se encierra en un monasterio y ella

vuelve a encontrar una felicidad tardía en su antiguo novio».

Con este tema, Buñuel ha sobornado el relato aquí y allá con algunos detalles de sadismo erótico.

A Buñuel le ha ayudado mucho la interpretación de Arturo de Córdova y de Delia Garcés, guapísima y excelente en un papel difícil. La fotografía es de Gabriel Figueroa.

Sinceramente me resulta difícil sentenciar si este resumen concreto y estas apreciaciones lacónicas son una obra maestra de la inconsciencia o de fino humor. En esta última hipótesis están perfectamente de acuerdo con la película en el sentido de que la describen con la misma falsa objetividad que es quizás la clave de esta obra singular.

* *

Pido ahora al lector permiso para citarme después de este agente publicitario anónimo. El día siguiente de la proyección de *El* en el Festival de Cannes, escribía: «Reducido durante quince años al silencio de las bajas tareas comerciales, aprisionado como el divino Marqués entre las murallas de dinero de la producción americana, desde el fondo de su calabozo donde fingía sumisión a regla, Luis Buñuel aprendía en la carne de su espíritu que los símbolos y las visicitudes de la imagen ya no son ni siquiera una coartada suficiente para los sueños del poeta. El filo de la navaja no puede abrir impunemente el ojo de un mundo que aprecia la ceguera. Con una humildad terrible aceptó pues la regla del juego, matar a los artistas, se sometió humildemente a las preferencias del público y de los productores *Susana,* despreciada por casi toda la crítica como una producción comercial menor, era en realidad el borrador de *El* donde

se inSinúa por fin perfectamente, en el plan tranquilizador de una película demasiado bien acabada, la suprema mixtificación del cine por la poesía. Como estos contrabandistas que no tienen más remedio que tragar los diamantes para recuperarlos en sus excrementos, Luis Buñuel introduce al marqués de Sade en el estilo de Paul Hervieu. Si, como me lo subrayaba Georges Sadoul, todos los temas de *L'Age d'Or* sin excepción se vuelven a encontrar en *El,* habría que decir recíprocamente que había algo de Paul Bourget en *L'Age d'Or* y que la responsabilidad burguesa servía ya de marco al paso imperturbable de las carretadas de estiércol. Simplemente la ironía era entonces explícita, leíble en el primer grado. Pero ¿no deberíamos al contrario admirar aquí que Buñuel pueda pasar ante los ojos de todos por un admirador de la liturgia, por un buen cristiano que, a la entrada de la iglesia, nos tiende sus dedos mojados con agua bendita? ¡Que un obispo, besando un pie desnudo en el Lavatorio del Jueves Santo, suscite en el corazón de un fiel la locura erótica, vale tanto quizás como su esqueleto mitrado al borde de un acantilado!

«Mi locura, dice el protagonista de la película, *sólo era leve, he vuelto* a *encontrar en este monasterio la paz* y *la razón».* Pero diez años de esta piadosa serenidad no le impiden adivinar, a través de las piedras del monasterio, la presencia de la mujer que sigue siendo la reina de unos sueños que no declara en el confesionario.

«Hijo mío, dice el Padre Superior, *vuelva* a *sus piadosas lecturas».* Escuchen a Buñuel susurrar, con los ojos bajos a la sombra de su sayal: *«Como usted quiera, Padre».*

* *

Me atrevo a citar tan largamente un artículo que escribí entonces en *«Rendez-vous de Cannes»,* quizás porque no podía volver a encontrar la seguridad que animaba esta exégesis entusiasta. Pero no abjuro de él. Sencillamente he conocido después a Buñuel y la realidad de un hombre se introdujo entre su obra y yo, turbando un poco con su psicología concreta la lógica de estas suposiciones. Tuvimos, Doniol-Valcroze y yo, durante el último Festival de Cannes, el agradable y apasionante privilegio de preguntarle a Buñuel muchas cosas acerca de su trabajo en Méjico y particularmente de la realización de *fl;* por supuesto le preguntamos si era acertado y legítimo leer, en esta película, entre líneas, las intenciones que le atribuíamos y en particular esa especie de repetición interiorizada de *L'Age d'Or* de la que no solamente nosotros nos percatamos. Buñuel nos contestó en sustancia que ciertamente no había hecho esta repetición conscientemente y que, si de verdad existía, era totalmente involuntaria; pero no le pareció que esa realidad fuera inverosímil observando simplemente que su inspiración lo había seguramente guiado sin él saberlo. Sin embargo profundizando más en el diálogo, nos indicó varias intenciones concretas de guión y de dirección que indicaban perfectamente la duplicidad de su película. Por ejemplo, la escena de amor durante la cual el ayuda de cámara levanta con su plumero una nube de polvo constituye para Buñuel una manera de hacer burla de la escena de amor tradicional, al mismo tiempo que respeta aparentemente su solemnidad social. Pero, más en general, Buñuel, aunque reconoce formalmente el carácter insólito y voluntariamente perturbador de los ejemplos que evocábamos, no encontraba otra explicación cons-'ciente a su elección .que su aspecto cómico, su rareza o el mero hecho de que se hubiesen impuesto a su espíritu. Por ejemplo, cuando el marido se levanta durante la noche y coge una lezna, hilo y una cuchilla y penetra en la habitación de su mujer con la intención evidente de introducir mejoras importantes en el cinturón de castidad, Buñuel explica que estos objetos eran los que su héroe teMa que recoger considerando su carácter y la coyuntura, pero reconoce que esta elecci6n procede también para él de una orientación de espíritu no tanto sádica como {{sadista» y heredada del culto que el surrealismo profesa al Divino Marqués. Otro ejemplo es muy significativo de «la inconsciencia» activa y creadora de Buñuel: la imagen que sigue la última réplica de la película que cítaba precisamente más arriba: «Como usted diga, Padre»; después Arturo de Córdova se aleja por el jardín del monasterio zigzagueando como un borracho, cosa que no obedece a ninguna explicación realista. Buñuel en efecto no encuentra otra que el placer que le causó entonces hacer andar de través a su actor.

* * *

A mi parecer, sigue siendo posible pues, incluso después del testimonio personal de Buñuel, considerar ***fl*** como una obra en clave, pero en todo caso parece cierto que el secreto que encubre la película no ha sido introducido tan sistemáticamente como puede imaginárselo, por necesidades de una construcción lógica, una crítica indiferente a la psicología consciente de la creación. ¿Pero importa de verdad esta. diferencia? ¿Es preciso que el autor sepa lo que hace para hacerlo? Para mí es suficiente que el testimonio de Buñuel, sin confirmar explícitamente la interpretación esotérica, no la haya desmentido (dejando al mismo tiempo la posibilidad de hacer otros comentarios); me parece

pues perfectamente justificado considerar *El* como una especie de equivalente cinematográfico de las apariencias engañosas surrealistas. La psicología y la moral burguesa juegan aquí el papel de la perspectiva y de la nitidez fotográfica, pero este universo pulido y ordenado, maravillosamente leible, se agrieta con nitidez sobre lo intolerable.

(10 de junio de 1954)

* * *

Al volver a leer mi crítica de ***fl*** publicada la semana pasada, constato que quizás no insistí bastante sobre el contenido explícito de la película, lo cual no constituye, ni mucho menos, una operación de enmascaramiento y de diversión. Al contrario, para Buñuel, es cierto que, sin perjuicio de un significado esotérico inconsciente, ***fl*** se justifica positivamente como observación objetiva de un hombre celoso. Por una paradoja estética cuyo análisis es fácil, el surrealismo nace aquí de una objetividad tan forzada que atraviesa su objeto de par en par, no afirmándola en primer lugar implacablemente para ir luego más allá de sus apariencias. Como lo pictórico, el surrealismo psicológico pasa por la apariencia engañosa del realismo que está representado aquí por las reglas y convenciones dramáticas de una sociología burguesa. Así volvemos a encontrar en *El* la misma objetividad documental irritada que estaba presente en el principio de la película *Las Hurdes*. A Buñuel le gusta decir que se interesó por Francesco con la misma curiosidad que tendría por el comportamiento de una rata. Dice también que tiene gustos de entornólogo y que mira a su personaje como a un insecto. ¡Acuérdense en *Las Hurdes* de la secuencia sobre

los mosquitos anófeles, transmisores del paludismo, que parecía una transcripción cinematográfica de un párrafo de un diccionario!

Ya que, por una coincidencia afortunada, podemos tener al mismo tiempQ *El* y *Le Chien Andalou,* señalo a los lectores interesados por el caso de Buñuel el número 10 de la revista *Positif* que se vuelve a publicar en las Editions de Minuit. Más de la mitad del número está consagrada al cine mejicano y principalmente a Buñuel. Un estudio de Jacques Demeure, *Luis Buñue/, poeta de la crueldad,* trata ampliamente del *Chien Andalou,* y doce páginas están dedicadas al análisis de *El.* Encontraremos también en el próximo número de los *Cahiers du Cinéma* el documento capital al que aludí en mi artículo anterior: la entrevista (grabada en magnetófono) con Luis Buñuel que evoca todo el período poco conocido de su vida entre *L'Age d'Or* y *El.*

(France-Observateur, 17 de junio, 1954)

ENSAYO DE UN CRIMEN

(LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ)

No hay que disminuir ni sobreestimar tampoco la importancia de esta película mejicana de Luis Buñuel. No cabe duda en efecto que este fnsayo *de* un *Crimen* encubre y desarrolla algunos de los temas tan queridos por el autor del *Chien Andalou* y lo hace quizás de la manera más explícita desde esta famosa y maldita película. Tampoco cabe duda, en mi opinión, que se trata sin embargo de un boceto en el que el autor no se ha comprometido tanto como en *fl* y *Los Olvidados*. De tal forma que creo que cometeríamos un error grave al ver tan sólo, en fnsayo *de* un *Crimen,* una comedia insignificante y aplastarla bajo una atención crítica demasiado severa. Pero, de todos modos, se trata de una obra muy interesante que hubiera debido estrenarse hace dos o tres años sin la pusilanimidad -un poco comprensible- de los que explotan los locales de estreno.

No podemos dejar de comparar -aunque sólo sea subrayar las diferencifs- *fnsayo de* un *Crimen* con las comedias de crimen inglesas y en particular con *Ocho*

sentencias de muerte. Un rico soltero mejicano posee una caja de música que se supone posee un poder mágico: realiza los deseos de su dueño. Pero los deseos de Archibaldo de la Cruz son más bien obsesiones: sueña con crímenes gratuitos y muy sangrientos a costa de mujeres preferentemente jóvenes y guapas, pero no desea en absoluto que su caja de música le haga el trabajo: todo lo más, que le ayude a tener éxito. Por desgracia, el sortilegio funciona de manera demasiado eficaz, y cada vez que prepara su crimen perfecto, Archibaldo de la Cruz se ve frustrado *in extremis* por la muerte violenta de su futura víctima .. ¡Todas, menos una! Seguramente porque las circunstancias permiten sustituir a la joven por un doble bajo la forma de un maniquí de cera que se le parece. Chasqueado o desesperado, el hombre se esfuerza por lo menos por pagar el castigo de los criminales denunciándoles a la policía ... que se contenta con reirse y tratarlo con la deferencia que se debe a un maniático rico. Este último fracaso da a Archibaldo valor para deshacerse de la famosa caja de música, y al mismo tiempo, de sus obsesiones. liberado, se siente muy contento al volver a encontrar, en su camino a la joven que el destino había protegído (¡a no ser que fuese ya, inconscientemente, su amante !).

He hablado de *Ocho sentencias de muerte* pero sólo con motivo de la línea general del guión y del hjJmor. macabro. En realidad, la película de Buñuel se distingue radicalmente de ella por las resonancias turbias e inquietantes que se difunden a través de sus apariencias de comedia. El humor negro inglés es una retórica, una pura convención intelectual, mientras el de Buñuel es de origen psicológico, moral y personal. Posee toda la fuerza ambigua y aterradora de los sueños y su simbolismo, llega mucho más lejos por los ecos que despierta en nuestra conciencia. Otra oposición que es impor-

tante señalar también es la carga erótica inseparable de la inspiración sacada del sueño. Pero este aspecto de la película está muy atenuado por el humor a través del cual se expresa.

(Radio-Cinéma, 1957)

CELA S'APPELLE L'AURORE

Luis Buñuel goza de una reputación heredada del tiempo en el que sus películas servían de estandarte al surrealismo cinematográfico, del que aparentemente no encontraremos hueU~s ~n *Cela s'appelle /'Auror.*

Hay sobre la obra y sobre la inspiración de Buñuel un equívoco. Las películas como *L'Age d'Or* o *Le Chien Andalou* son efectivamente provocadoras, homéricas, violentas, denunciadoras de todas las mentiras sociales y morales y, a veces, de una intolerable crueldad. Pero estaríamos equivocados si dedujéramos de ahí que Buñuel busca el escándalo por el escándalo, la violencia por la violencia, la crueldad de *Los Olvidados* sólo es, por supuesto, el revés necesario de una inmensa ternura, de una aspiración insatisfecha a la dulzura, a la justicia también, y a la pureza del mundo. Porque el sueño y todo lo que revela de nuestra realidad profunda es un camino real de la verdad. Buñuel pretende en algunas de sus obras, o en algunas de sus películas más inteligentes, dar la impresión al espectador distraido de que está buscando una rareza gratuita, algo peregrino e incongruente.

Pero al igual que su «crueldad}} es la sombra proyectada de su ternura, las rarezas de Buñuel no son, si puedo decirlo, otra cosa que el paroxísmo de su

sencillez. El mundo en el que sueña Buñuel, es el universo de la justicia social, de la dulzura del mundo y de la verdad del amor, un universo casi ingenuo a fuerza de sencillez moral. ¡Ingénuo pero vertiginoso!

Por eso *Cela s'appelle I'Aurore* es una película de Buñuel, aunque esta historia melodramática, con sus personajes violentamente simpáticos o antipáticos, pueda parecer de una ingenuidad paradójica, una mirada más atenta no permíte que nos equivoquemos. Esta transparencia es tan afilada como el cristal. Un fragmento puede abrirnos las venas.

Un médico joven perdido en una isla del Mediterráneo, que se parece mucho a Córcega, gana poco dinero pero la eficacia humana de su trabajo cuenta mucho para él. Su mujer, un poco enferma pero sobre todo aburrida por esta vida mediocre, se va a descansar a Niza a casa de sus padres que quisieran instalar a su yerno en el continente. Durante una visita dramática a una niña violenta en una finca, el médico conoce a una joven viuda italiana y una pasión excepcional los une ,rapidamente de manera irresistible.

Un poco más adelante, el doctor tendrá que proteger por su cuenta y riesgo a un chico que acaba de asesinar a un importante industrial cuya incomprensión y rapacidad habían causado la muerte de su mujer enferma. El pobre chico muere cuando intenta escaparse para evitar que el médico sea acusado de complicidad.

Finalmente el doctor se divorcia, renuncia a las ventajas de una carrera en la ciudad, eligiendo la verdad, el amor y la amistad de los hombres que lo necesitan. *Cela s'appelle I'Aurore* es, como ya he dicho, una película extraña por su_gran sencillez, una película deslumbrante por su gran claridad, una película que lava

el alma y el corazón. Lucía Bosé, Georges Marchal y sobre todo Julien Bertheau y Esposíto trabajan de maravilla.

(1956)

LA MORT EN CE JARDIN

Buñuel no es ese tipo de director como Robert Bresson por ejemplo, que sólo trabajan en la intransigencia y que no aceptan un tema si no tiene su total asentímiento. El autor de *L'Age d'Or* y de *Le Chien Andalou* ha demostrado con varias de sus películas mejicanas cuyos guiones eran melodramáticos y comerciales que podía seguir siendo fiel a sí mismo haciendo concesiones.

¡Si Buñuel hiciese s610 películas según sus impulsos, la pantalla ardería en la primera proyección! En estas condiciones, el problema para Buñuel es expresarse a través de los guiones menos «deshonrosos» o lo más «honrosos}) posible. Llega a elló con esta humildad, esta paciencia y esta dulzura insidiosa que son el anverso imprevisto de su genio.

Este preámbulo no tiene el propósito de menospreciar el guión de *La Mort en* ce *Jardin,* que forma precisamente parte de los argumentos «honrosos», sino tan solo poner de relieve, desde el principio, que no constituía absolutamente a *priori* un tema tan perfectamente «buñueliano}) como el de *Los Olvidados* o *El.* Pero incluso para un espectador(un poco competente sería imposible no atribuir esta película, al cabo de diez

minutos, al realizador de *Subida al cielo* y de *Robinson Crusoe.*

Estamos en un pueblo sudamericano donde acaba de estallar una huelga de los obreros que trabajan en una mina cercana. La tropa reprime la huelga; en el desorden que se crea, un aventurero venido de no se sabe dónde (Georges Marchal) es arrestado después de haber sido robado y denunciado por la prostituta del lugar (Simone Signoret). Esta inspira una pasión sincera y algo ridícula al tendero de ultramarinos (Charles Vanel), un viudo con una hija sordomuda. Sueña con casarse con ella y traerla a Francia... ¡Nada menos! Sólo la riqueza de este viejo enamorado interesa a nuestra ramera que no respeta nada. Otro protagonista: el cura del pueblo que se inclina hacia el orden moral establecido, aunque es valiente en las circunstancias difíciles, y el patrón del pequeño .buque que, por vía fluvial une el pueblo con unas regiones más urbanas.

Después de unas peripecias que tengo que abreviar, todos estos personajes de carácter, interés y sentimientos muy distintos, se encuentran sobre el buque y luego solos en el bosque, perseguidos por la policía alertada. Y es preciso saber que junto a la picadura de las serpientes el peligro principal y paradójico de este infierno vegetal es el hambre. Allí, no se encuentra casi nada que se pueda comer. A partir de aquí, *La Mort en* ce *jardin* hubiera podido ser tan sólo una película de aventuras exóticas más o menos cautívadora si la verdadera aventura no residiese para Buñuel en la conciencia humana. De la misma manera había conseguido en *Robinson Crusoe* una pequeña epopeya de la soledad y luego de la fraternidad. Aquí, la muerte, el amor y los sufrimientos comunes hacen que se conozcan ellos mismos y les transforman en personas mejores salvo

al que vuelven *loco* (Charles Vanel) y que acabará por matar a todo el mundo, con excepción de la joven lisiada y del aventurero que se marcharán hacia un destino nuevo e incíerto.

Una vez más. *La Mort* en ce *Jardín* no es una obra maestra de Buñuel, pero es sin embargo una película bonita y extraña que *sólo* podía seguir unos senderos conocidos para desorientarnos mejor. Sus personajes que parecen salidos de una película de aventuras un poco convencional se muestran por ésto todavía más inquietantes por su humanidad. La «puesta en escena» huele al sudor y al sufrimíento de los actores que no han podido aguantar el sol y el clima. El color es admirable y la ínterpretación siempre fascinante, incluso cuando parece insólita.

(1957)

CONVERSACION CON LUIS BUÑUEL

Por ANDRÉ BAZIN y JACQUES DONIOL-VALCROZE

Conocimos a Luis Buñuel, con quien manteníamos correspondencia desde hace tiempo, en el último Festival de Cannes. Durante esta manifestación algunos periódicos (momentáneamente) locales se empeñaban cotidianamente en hablar de su «máscara cruel» y repetían sin cesar que su palabra favorita era el adjetívo «feroz». Nada hay tan falso. Macizo, ligeramente encorvado, Buñuel tiene algo del toro deslumbrado repentinamente por la luz de la plaza en la tarde soleada. Su ligera sordera acentúa la impresión de soledad inquieta que produce su persona; pero la barrera que hay que salvar para encontrar al hombre es muy pequeña: dulce, tranquilo, tierno, reservado, constitucionalmente incapaz de la menor concesión, de la menor hípocresía. A fin de cuentas, la entrevista que sigue es su mejor retrato. Dos cosas lo definen bien, si se puede definir a este español secreto, hosco y púdico: su mirada luminosa de entomólogo y la frase que pronuncia en alguna parte. de esta entrevista a propósito de Robinson y de Viernes: «se *vuelven* a *sentir orgullosos de* ser *hombres*».

André Bazin.-Querido Luis Buñuel, los lectores franceses que le habían perdido de vista después de *L'Age d'Or* y *Las Hurdes* y quedaron sorprendidos al volverle a encontrar en 1951 en una película mejicana le quedarían agradecidos si aceptase contarles brevemente su vida profesional a partir de los años 30.

Luis Buñuel.-En 1930, después de *L'Age d'Or,* me fui a Hollywood. La Metro Goldwyn Mayer me había contratado.

A. B.-¿Con motivo de *L'Age dOr?*

L. B.-Sí, con motivo de *L'Age dOr.* La Metro había visto la película en Paris y contratado enseguida a la artista femenina de la película, lisa Lys. Luego ella me propuso ir a Hollywodd con un contrato. Pero no quise. En el fondo, no me interesaba hacer películas en estas condiciones. En Paris, era libre para hacer el cine que quería con unos amigos que me daban dinero. Me contrataron entonces como «observador», para ir durante seis meses a «observar» cómo se hacían las películas allá, desde el guión hasta el montaje.

Allí, volví a encontrar a Claude Autant-Lara ...¿Puedo decir todo lo que pienso?

A. B.-Por supuesto, para eso estamos.

L. B.-¡Es la escritura automática! Así pues volví a encontrar a Autant-Lara que había sido contratado para las versiones francesas. El primer día, el supervisor miró mí contrato diciéndome: *«es muy raro este contrato, pero en f¡n... ¿por dónde quiere empezar: el estudio, el guión, el montaje* ?». Elegí el estudio. Entonces me dijo: *«en el* 24 *está Greta Garbo trabajando; ¿quiere ir allí de observador durante un mes* ?». Fui allí y al entrar vi a Greta Garbo a la que estaban maquillando. Me miró de reojo preguntando quién era ese extranjero; luego dijo algo en un idioma incomprensible (era el inglés) -sólo sabía decir yo entonces: good morning- e hizo

un gesto a un tipo que me echó a la calle; a partir de este día sólo fui a cobrar cada sábado a las doce y nadie volvió a ocuparse de mí. Al cabo de tres meses de esta vida me volví a cruzar con el supervisor que por fin me pidió que fuese a ver una prueba de Lili Damita -¿se acuerda de Lili Damita?- Me dijo: «¿ Es usted español ?». Dije: *«Sí, pero estoy aquí* en *calidad de francés* ya *que* me *contrataron* en *París». «De todas formas,* contestó el supervisor, *el señor Thalberg Pide que vaya* a *ver una película española de Wi Damita».* Contesté: *«Diga al señor Thalberg* -(era el jefe de la Metro) ... ¿Puedo decir la palabra que le dije?

J. *D. V.-Por* supuesto.

L. B.-Le dije que no tenía tiempo para perder escuchando a unas putas. Entonces se acabó todo. Un mes más tarde, devolví mi contrato, me quedaban todavía dos meses por cumplir. Volví a Francia, me pagaron el viaje de regreso y un mes en vez de dos. Es todo lo que hice en Hollywood.

A. B.-¡Estaba pues en Francia a principios del año 31!

L. B.-Sí, exactamente en abril del 31. En el momento del advenimiento de la República española. Me quedé en París durante dos días y luego me prestaron dinero para ir en taxi de Paris a Madrid. Cogí un taxi en Paris y otro en Irún hasta Madrid. Luego volví a Paris. Había leído algo de Maurice Legendre, que ha llegado a ser director del Instituto francés en Madrid, sobre la vida de ciertos grupos humanos atrasados. Era una tesis de doctorado de 1.200 páginas, un estudio muy completo y minucioso de este tipo de vída. Este libro me conmovió mucho y pensé en una película. Tenía un amigo obrero español llamado Acin, que me había dicho: *«Si algún día* me *toca la lotería* te *pagaré* tu *película».* Tres meses después, le tocaba la lotería.

Pero era anarquista y sus camaradas anarquistas pretendían que repartiera el dinero. Pero cumplió con su promesa y me dio 20.000 pesetas. No era Jauja pero nos pagaba el viaje a Pierre Unick, Elie Lotar y a mí. Por otra parte a Pierre Unick le pagaba la revista *Vogue* en la que publicó después un reportaje muy interesante aparecido en tres números.

A. B.-No sé dónde oi decir que en un principio *Las Hurdes* era una película encargada por el Gobierno español con fines sociales y educativos.

L. B.-En absoluto. Al contrario. Fue prohibida por la República española porque decían que deshonraba a España y denigraba a los españoles. Los medios oficiales estaban furiosos e incluso habían pedido a las Embajadas que la película no fuese proyectada en el extranjero porque era afrentosa para España. Así pues sólo fue proyectada en Francia en 1937, en plena guerra de España.

A. *B.-¿De* quién es el comentario?

L. B.-De Pierre Unick. Lo hicimos juntos.

A. B.-¿Quién tuvo la idea de la música?

L. B.-Fui yo, tenía unas ideas especiales acerca de la música en el cine.

D. *V.-¿No* participó Gremillon?

L. B.-No. Solo conocí a Gremillon cuatro años más tarde, en España, cuando lo llamé como director. Yo era entonces productor. Vino por casi nada, porque España le gustaba.

A. B.-Algunas escenas fueron cortadas por la censura, en la pelea de gallos especialmente.

L. B.-Sí. Cuando la película se estrenó en Francia, en el 37 creo, hubo muchas protestas en los periódicos de Saboya, diciendo que el turismo de Grenoble estaba amenazado porque el ,comentario indicaba, el principio de la película que existían ciertos lugares, en Europa,

en Checoslovaquia, en Saboya Francesa y en España donde unos grupos humanos se habían quedado retrasados de la cívilización... Entonces la región de Saboya 'protestó enérgicamente... La señora Picabia me había contado que en Saboya existe un pueblo como *Las Hurdes,* enterrado en la nieve durante seis meses, donde el pan es casi desconocido y la consanguinidad casi total.

A. B.-¿Según usted, cuál es la relación que existe entre una película como *Las Hurdes* y su obra anterior? ¿Cómo ve usted la relación entre el surrealismo y el testimonio del documental?

L. B.-Veo una. gran relación. Hice *Las Huróes* porque tenía una visión surrealista, porque me interesaba por el problema del hombre. Veía la realidad de otra forma distinta a como la había visto antes del surrealismo. Estaba seguro de ello y Pierre Unick también.

A. B.-Decía antes que había sido productor en España en 1934. ¿Se quedó en España después de *Las Hurdes* para trabajar en el cine?

L. B.-Después de *Las Huróes* trabajé en Paris. No quería hacer más películas. Tenía los medios materiales para vivir gracias a mi familia, pero estaba un poco avergonzado de no hacer nada. Trabajé entonces en la Paramount en París durante dos años, en el doblaje, y luego la Warner Bros me mandó a España para dirigir allí sus coproducciones. Allí también hice doblaje. Luego encontré a un amigo, Urgoiti, con el que empecé a hacer películas como productor. Hice cuatro sin interés, y cuyos títulos he olvidado. Luego vino la guerra de España. Creí que el mundo se había acabado, que había que pensar en otra cosa mejor que hacer películas; me puse al servicio del Gobierno Republicano en Paris que me mando en el 38 a Hollywood en «misión diplomática» para supervisar, como «technical

adviser» dos películas que se iban a hacer sobre la República Española. Allí me sorprendió el final de la guerra y me encontré en América completamente abandonado y sin trabajo. Gracias a Miss Iris Barry obtuve un empleo en el Museum of Modern Art. Pensaba que íbamos a hacer grandes cosas pero, después de todo, era un trabajo de burócrata. Tenía quince o veinte empleados. Me quedé allí cuatro años. En 1942, fui obligado a dimitir porque era autor de *L'Age d'Or.* Mis Iris Barry aceptó mi dimisi6n con lágrimas en los ojos. Era el día de Mers el-Kebir: la atmósfera era dramática. Unos periodistas vinieron a verme, pero rehusé toda entrevista; pensaba que en aquel momento no era importante que el señor Buñuel estuviera dentro o fuera del Museo. Estaba muy triste, sin ahorros y viví como pude los días siguientes, más bien mal que bien. Luego el cuerpo de ingenieros militares americanos me contrató como locutor para las películas del ejército americano. Hablé con la «bonita voz» que tengo para quince o veinte películas sobre la soldadura, los explosivos, las piezas de avión, en fin, para las películas técnicas que hacían en aquel momento.

A. B.-¿Habla también el inglés?

L. B.-No, no, siempre era para versiones españolas.

D. *V.-¿Tiene* su salida del Museo alguna relación directa con el libro de Dalí? ¿Se enteraron, gracias a él, de que usted había hecho *L'age d'Or?*

L. B.-Sí.

A. B.-¿Trabajó entonces para el cuerpo de ingenieros militares americanos?

L. B.-Sí, en Nueva York; luego fui contratado en Hollywood por la Warner Bros que había previsto una producci6n de versipnes españolas. Tengo que decirle que soy perezoso pero cuando trabajo, trabajo bien.

Me contrataron pues como «producen> y estaba bien pagado. Pero esta producción de versiones españolas no empezó nunca y una vez más fui empleado como especialista de doblaje.

D. V.-¿En qué año de vida estamos?

L. B.-Pasé dos años en Hollywood, de 1944 a 1946, y como estaba relativamente bien pagado, pude ahorrar bastante para realizar durante un año mi ideal: no hacer nada. A pesar de todo no tenía ni gorda en 1947 cuando Denise Tual me llamó.a Méjico. Quería que hiciera una película en Francia. Estaba encantado; creí ver el cielo abierto. Se trataba de «La casa de Bernarda» pero no pudo realizarse porque la familia de García Lorca ya había vendido los derechos. No obstante en Méjico había conocido a Osear Dancigers que me propuso hacer una película. La hice y desde entonces me quedé en Méjico

A. B.-¿Qué película era?

L. B.-Una película de canciones. En la película se cantaban tangos y no sé muy bien qué más... pero de todas formas había muchas canciones. Se llamaba *Gran Casino*. Era una historia que ocurría en Tampíco en la época petrolífera. El guión no era malo pero intervenían en esta película los dos cantantes mejicanos y argentinos más famosos, Jorge Negrete y Libertad Lamarque. Les hice cantar pues, todo el tiempo. Era una competición, un campeonato. La película no tuvo mucho éxito y me quedé dos años sin hacer nada.

D. *V.-¿Oscar* Dancigers fue siempre su productor allí?

L. B.-Sí. Es un hombre al que debo mucho. Gracias a él pude quedarme en Méjico y hacer películas.

A. *B.-Se* ha dicho muy amenudo que usted había trabajado en Méjico en unas condiciones muy «comerciales». ¿La producción está de tal forma que uno

está obligado a hacer melodramas o películas muy fáciles?

L. B.-Sí. Y siempre me sometí a esto.

A. B.-¿Pero *Los Olvidados?*

L. B.-Los Olvidados fue distinto. Después del fracaso de *Gran Casino* y de dos años sin hacer nada, Dancigers me pidió por fin que le propusiese un argumento de película para niños. Tímidamente le propuse el guión de *Los Olvidados* que había hecho con mí amigo Luis Alcoriza. Le gustó y me dijo que trabajase en él. Mientras tanto se presentó la ocasión de hacer una comedia comercial y Oancigers me pidió que la hiciera antes, a cambio de lo cual me aseguraba cierta libertad para *Los Olvidados.* Hice pues en dieciseis días *fl Gran Calavera* que tuvo un éxito formidable y pude empezar *Los Olvidados.* Evidentemente, Oancigers me pidió que quitase muchas cosas que yo quería meter en la película, pero me dejó cierta libertad.

A. B.-¿Qué tipo de cosas?

L. B.-Todo lo que tenía únicamente un interés simbólico. Quería en las escenas más realistas introducir unos elementos disparatados, completamente inconexos. Por ejemplo cuando Jaibo va a luchar contra el otro niño y matarlo, en el movimiento de la cámara se ve a lo lejos el esqueleto de un gran inmueble de once pisos en construcción y hubiera querido meter allí una orquesta con cien músicos. Se hubiera visto muy de paso, de manera confusa. Quería meter muchos elementos de este tipo, pero me lo prohíbieron formalmente.

A. B.-Lo que usted nos revela ahora es muy importante sobre todo en la medida en la que *Los Olvidados* pudo pasar por una película de tendencia a la vez social y pedagógica, inscríbiéndose en la tradición de *Chemin de la Vie,* de' *Des hommes sont* nés o de *Prision*

sas barrealJx. Lo que acaba de decirnos podría parecer que va en contra del realismo social que la gente subrayó en la película. Interesaría que usted específicara en qué medida este realismo es una inculpación o si, al contrario, no está aquí más o menos para dar el pego sobre el verdadero mensaje poético de la película.

L. B.-Para mí *Los Olvidados* es efectivamente una película de lucha social. Porque creo que soy sencillamente honrado conmigo mismo, tenía que hacer una obra de tipo social. Sé que voy en esta dirección. Fuera de ésto no quise en absoluto hacer una película de tesis. Había vísto cosas que me conmovieron y quise transponerlas a la pantalla, pero siempre con esta especie de amor que tengo por lo instintivo y lo irracional que puede aparecer en todo. Siempre me he sentido atraido por el lado desconocido o extraño, que me fascina sin que sepa por qué.

D. V.-Tenía a Figueroa de operador pero lo utilizó completamente de una manera distinta de su estilo habitual. ¿le impidió más o menos que hiciese imágenes bonitas?

L. B.-Por supuesto, porque la película no se prestaba a ello.

D. V.<¡Se sentiría muy desgraciado!

L. B.-Muy desgraciado. Leí en «Los Cahiers» la hístoria que usted contó ...

D. V.--¿...Ia de la pequeña nube? ¿Es verdad?

L. B.-Sí. Es decir que no actué con él como un dictador que concede un favor del típo: *«De acuerdo, amigo,* ya *que le apetece tanto»* pero lo esencial es verdad. Al cabo de once días de rodaje Figueroa preguntó a Dancigets por qué lo había elegido para una película que cualqllier operador de actualidades hubiera podido hacer mejor. Le contestaron: *«Porque usted* es *un operador muy rápido, muy comercial».* Es verdad, Figueroa

es extraordinariamente rápido y muy bueno. Esto le reconfortó. Al principio estaba muy sorprendido de trabajar conmigo, no estábamos de acuerdo, pero creo que evolucionó mucho y somos muy buenos amigos ahora.

A. B.- Y fl. ¿Qué representa *El* en su trabajo en Méjico? ¿Puso conscientemente lo que alguno de nosotros quiere ver en esta película, es decir una especie de *L'Age d'Or* entre líneas en un guión voluntariamente ramplón?

L. B.-Francamente no quise, de manera consciente, imitar o conseguir *L'Age d'Or*. El héroe de *fl* es un tipo que me interesa como un escarabajo o un anofeles ... Siempre me interesaron mucho los insectos ... Soy un pocoentomólogo. El examen de la realidad me interesa mucho. Para *El* actué como se acostumbra en Méjico: me proponen una película y en vez de aceptar de golpe, intento hacer una contrapropuesta que, aunque sigue siendo comercial, me parece más apta para expresar algunas de las cosas que me interesan. Fue el caso de *El*. No había pensado en *L'Age d'Or*. Conscientemente quíse hacer la película del Amor y de los Celos. Pero reconozco que siempre se siente uno atraido por las mismas inspiraciones, por los mismos sueños y que pude hacer en *El* cosas que se parecen a *L'Age d'Or*.

D. V.-¿Entendieron los productores la escena, bastante violenta en la que el marido quiere coser a su mujer?

L. B.-No lo sé. En la elección de los elementos no hubo intención precisa de imitar a Sade, pero es posible que haya llegado a hacerlo sin quererlo. Es natural que tenga más tendencia a ver y pensar una situación según un punto de vista sádico o sadista que neo-realista o místico por, así decir. Me decía: ¿qué debe de coger el personaje?: ¿un revólver? ¿un cuchillo? ¿una silla? ¿Acabé por elegir unos objetos más inquietantes. Eso es todo.

D. V.-Al final, cuando el héroe convertído en monje se marcha zigzagueando por un camino ¿qué significa para usted?

L. B.– Nada. Me da mucha risa verlo irse así zigzagueando. No significa nada pero me gusta.

A. B.-Si *Los Olvidados* fue una película relativamente libre, *El* es pues una película de encargo en la que introdujo, conscientemente o no, bastantes cosas suyas. Pero ¿cree también que *Susana,* por ejemplo. o *Subida al Cielo* son pequeñas películas comerciales en las cuales logró introducir de vez en cuando algo personal? Para nosotros tienen más importancia que la que usted parece concederles y descubrimos en ellas riquezas apreciables. ¿Son, para usted, sólo un traboajo comercial?

L. B.-No. Las juzgo según el placer que siento al hacerlas. *Susana* hubiera sido más interesante si hubiese podido hacer otro final. Es una película que Ilíce en veinte días... Pero el tiempo no cuenta ... Cínco meses o dos días, no importa, lo que cuenta es el contenido, la expresión. *Subida al cielo* me gustó mucho. Me gustan los momentos en los que no ocurre nada. El hombre que dice: *«Dame una cerilla»*. Este tipo de cosas me interesa mucho. *«Dame una cerilla»* me interesa muchísimo ... o «¿ *Quiere usted comer?»* o «¿ *Qué hora* es?» Hice *Subida al cielo* un poco en este sentido.

D. V.-¿Cuál es el orden cronológico de sus películas después de *Los Olvidados?*

L. B.-Después de *Los Olvidados* hice *Susana* y luego otra película que no vendrá nunca aquí y cuyo título ni recuerdo. Estas películas que hice en Méjico, se las mandan a ustedes sin preguntarme mi opinión. El Gobierno es quien lo decide o también se llega a un acuerdo

entre los productores. Yo no quise nunca mandar mis películas a los Festivales o a cualquier otro sitio. Luego hice *Subida al cielo* y luego *El Bruto,* película muy rápida también: dieciocho días. *El Bruto* hubiera podido ser una película buena, el guión hecho por Alcoriza y por mí era muy interesante, pero me lo hicieron cambiar por completo, de arriba abajo. Ahora es una película más, regular.

D. V.-¿Luego rodó *Robinson Crusoe?*

L. B.-Después de *El Bruto* hice cuatro películas.

A. *B.* et D. V.-jAhí va!

L. B.-Robinson Crusoe, Cumbres borrascosas, La ilusión viaja en tranvía ..., una historia de un robo de un tranvía por dos obreros ... Se van de un café y recorren la ciudad con el tranvía ... Hay una bobina bastante interesante. Por último I.acuarta película se llama *El Río* y *la muerte:* es sobre la muerte a la mejicana, esa «muerte fácil» ... Cuando un hombre muere, la gente fuma y bebe pequeños vasos de alcohol. .. La vida es muy poca cosa, la muerte no cuenta. En la película hay siete muertos, cuatro entierros y no sé yo cuántos velatorios fúnebres.

A. *B. ¿Robinson Crusoe* es para usted una película importante?

L. B.-Robinson, como las demás me la encargaron. No me gustaba la novela, pero me gustó el personaje y acepté porque hay en él algo puro. Primero es el hombre frente a la naturaleza, no hay romance, ni escenas de amor fáciles, ni serial, ni intriga complicada. Es simplemente un tío que llega, se encuentra sólo frente a la naturaleza y debe alimentarse. Me gust6 el tema, acepté e intenté hacer cosas que hubieran podido ser interesantes. Creo que quedan todavía algunas porque cortaron trozos surrealistas e incomprensibles según decían. La película empieza, por el desembarco de Robinson: el mar echa a un hombre a la isla, es la prímera

imagen. Durante siete bobinas se queda completamente sólo, con su perro únicamente. Luego conoce a Viernes pero es un caníbal y no puede hablar con él. Pasan tres bobinas intentando entenderse... Y al final -los piratas se llevan a Robinson. Hice la 'película como pude, queriendo mostrar sobre todo la soledad del hombre, la angustia del hombre sin la compañía humana. Quise tratar también el tema del amor ... Quiero decír la falta de amor o de amistad: el hombre sín la compañía del hombre o de la mujer. A pesar de todo creo que incluso con los cortes, las relaciones de Robinson y de Viernes son bastante claras: las de la raza «superior» anglosajona con la raza «inferior» negra. Es decir que en un principio Robinson no se fía, imbuído de su superioridad, pero al final llegan a la gran fraternidad hltmana ... ¡Vuelven a sentirse orgullosos de ser hombres! Espero que esta intención se note.

A. *B.-¿Y Cumbres borrascosas?*

L. B.-Esto es muy curioso. Es una película que había querido rodar en la época de *L'Age d'Or.* Para los surrealistas era un libro formidable. Creo que fue Georges Sadoul quien lo tradujo. Les gustaba el aspecto de «amor loco», amor por encima de todo y naturalmente, como formaba parte del grupo tenía las mismas ideas sobre el amor y me parecía que la novela era formidable. Pero no encontramos socio capitalista y la película se qued6 en el papel; en Hollywood hicieron una, ocho o nueve años más tarde. Ya no pensaba en ello cuando Dancigers que tenía bajo contrato a Mistral, actor muy conocido en España, y otra estrella hispánica, Irasema Diliam, me pidió que hiciese una película cuyo guión no me gustó. Entonces recordé que le había ha:' blado .anteriormente de mi adaptación de *Cumbres borrascosas* y se la enseñé. La aceptó. En realidad ya no' me interesaba hacer esta película y no intenté innovar

nada. Es pues la película tal y como la tenía pensada en 1930, es decir una película vieja, con 24 años encima, pero creo que es fiel al espíritu de Emily Bronte. Es una película muy dura, sin concesiones y que respeta el sentido del amor y de la novela.

A. B.-Dadas las condiciones de producción en Méjico, está obligado a hacer sus películas muy rápidamente ¿verdad?

L. B.-Muy rápidamente. Excepto *Robinson* todas las demás las hice en veinticinco días de rodaje; para Méjico no es un tiempo excepcional. Los hay que tardan menos todavía. Es muy raro en Méjico que una película alcance las cinco semanas y somos cuatro quienes podemos tardar veinticuatro o veinticinco días.

D. V.-¿Incluso Fernández?

L. B.-No. El es un caso excepcional. Se le permiten muchas más cosas.

A. B.-Según lo que nos ha dicho, veo que sigue estando vinculado al surrealismo, si no de manera oficial y ortodoxa, sí por lo menos en lo que se refiere a la inspiración. No reniega en absoluto su formación surrealista pero al contrario guarda de ella un recuerdo vivo y siempre eficaz, ¿verdad?

L. B.-No, no reniego de ella en absoluto. El surrealismo me reveló que, en la vida, hay un sentido moral que el hombre no puede dejar de tomar. Gracias a él descubrí por primera vez que el hombre no era libre. Creía en la libertad total del hombre pero vi en el surrealismo una disciplina a seguir. Esto fue una gran lección en mi vida y también un gran paso maravilloso y poético. No formo parte del grupo desde hace tiempo.

A. B.-Nos ha dicho bastantes veces que, por una parte, era perezoso, y por otra, que había estado a punto, varias veces, de no~hacer más cine. Nos dijo

también en otras conversaciones que iba muy poco al cine. Creo que el Festival de Cannes habrá sido para usted una ocasión excepcional de ver películas. ¿Cuántas veces al año va al cine?

L. B.-Muy pocas. No quisiera exagerar; digamos cuatro veces. Puede que sean seis, puede que sean dos, pero una media de cuatro.

A. B.-En estas condicionés tiene que haber algo bastante profundo que, pese a todo, le ate al cine a pesar de su pereza, de las dificultades que tuvo para hacer películas y el poco placer que experimenta al hacerlas. ¿Qué es pues lo que le lleva al cine en vez de otro trabajo u otras formas de expresión como la novela o la pintura?

L. B.-No me gusta ir al cine pero me gusta el cine como medio de expresión. Pienso que no hay ningún medio mejor para. mostrarnos una realidad que no palpamos todos los días. Es decir que a través de los libros, de los periódicos, de nuestra experiencia, conocemos una realidad exterior y objetiva. El cine, por su propio mecanismo nos abre una pequeña ventana sobre la prolongación de esta realidad. Mi aspiración, como espectador de cine, es que la película me descubra algo, y ésto me ocurre muy pocas veces. Lo demás no me hace gracia, ya soy muy viejo. Estoy contento de haber tenido ocasión de ver tantas películas en este Festival. He visto grandes películas, pero todo esto no me dice gran cosa. El cine me descubre muy pocas veces lo que busco y por ésto no voy casi nunca al cine. Claro, tengo amigos que me señalan las películas que les han gustado y que me obligan a veces a ir a verlas. Así vi *Jeux Interdits* que me abrió una pequeña ventana: es una película admirable. Vi también *Portrait of Jenny* que me gustó mucho y que me abrió una gran ventana. Desde el punto de vista profesional soy imperdonable,

debería conocer más películas, ir todos los días al cine... Soy el primero en quejarme. En Méjico, cuando me preguntan cómo se podría hacer un reparto no sé nunca qué contestar porque no conozco a los actores. Está muy mal, ya lo sé pero prefiero quedarme tranquilamente en casa bebiendo una botella de whisky con amigos en vez de ir al cine.

A. B.-Sin embargo usted me dijo un día que gracias a Denise Tual había podido ver *Les Anges du Péché* de Robert Bresson y que su principal recuerdo de esta película era el de una monja a la que besaban los pies.

L. B.-¡Ah, sí! Era una escena muy bonita y una película muy bonita también.

A. B.-Me deja un poco sorprendido ¡porque no es esta imágen la que me parece más definitoria de *Les Anges du Péchél*

L. B.-Veo lo que quiere decir... De hecho no soy en absoluto sádico ni masoquista. S610 lo soy teóricamente y únicamente acepto estos elementos como elementos de lucha y violencia. En toda la película de Bresson, presentí una cosa que se avecinaba, que me atraía mucho y de la que la escena del final fue sin duda como la eclosi6n turbadora. Por ésto sólo recuerdo que besan los pies de una monja muerta. Pero no me gusta besar los pies a monjas muertas y tampoco los pies de vacas verdes, ni ninguna clase de pies... Pero allí venía a ser como el aflorar de algunos sentimientos ocultos a lo largo de toda la película.

A. B.-Quisiéramos pedirle todavía algunas precisiones sobre sus ideas acerca de la música de las películas y más en concreto acerca de *Las Hurdes*.

L. B.-Fui una vez a un congreso de la «Asociación of producers of documentary films» celebrado en Nueva York y allí estaban los más famosos compositores jóvenes de películas americanas. Presentamos

Las Hurdes, y uno de ellos, entusiasmado, vino a preguntarme cómo se me había ocurrído la idea maravillosa de poner una música de Brahms. Sin embargo no había inventado nada y me pareció simplemente que la música de Brahms correspondía al espíritu general de la película. Puse la *Cuarta Sinfonía* ... recuerdo eran cuatro discos Brunswick. Todo el mundo se quedó pasmado con una cosa tan sencilla, casi idiota, porque casi siempre se buscan los efectos y las complicaciones. Personalmente no me gusta la música en las películas, encuentro que es un elemento ruin, una especie de trucaje, excepto en algunos casos naturalmente. Me ha sorprendido mucho ver en este festival grandes películas sin música. Podría nombrarle tres o cuatro películas o más sin ninguna música, *La Grande Aventure* por ejemplo. Ahora, como soy sordo, quizás no la oi y puede ser que sonase todo el tiempo una gran orquesta de ochenta músicos, pero me da igual y me demuestra que de todas formas el silencio hubiera sido preferible.

D. V.-En efecto, en *La Gran Aventure* prácticamente no había música.

L. B.-En la película japonesa, *La Porte de L'Enfer,* la música·~es también muy especial. Veo pues en la producción mundial reflejarse la posibilidad de suprimir muy a menudo la música. ¡El silencio! ¡Esto es lo que es impresionante! No he descubierto nada sobre música pero, instintivamente, la considero como un elemento parásito que sirve sobre todo para poner de relieve algunas escenas que no tienen ningún interés cinematográfico. Para *Cumbres borrascosas,* me me,ta-!icé CO,nmi estado de ánimo en 1930 y como en esta época era un amante de Wagner puse cincuenta minutos de Wagner.

A. B.-y ahora ¿tiene la esperanza o el proyecto de algo que salga de su propia voluntad, quiero decir, de una película que no sea de encargo?

L. B.-Tengo la idea de una película de dos bobinas que haré con un equipo de amigos y técnicos en Méjico. Creo que será algo bastante bueno, pero no tendrá en absoluto nada de comercial, y no podrá ser proyectado en ningún lugar fuera de las cinematecas o los cine-clubs, pero no puedo hablar todavía del tema ...

S

ALFRED HITCHCOCK

Nacido el día 13 de agosto de 1899 en Inglaterra, Alfred Hitchcock realizó:

a) Películas mudas inglesas: *Number Thirteen* (inacabado, en *1922).-The P1easure Garden* (en *1925).-The Mountain Eagle.-The Lodger* (en *1926).-Downhill.-Eays Virtue.- The Ring* (en 1927).-*The Farmer's Wife.-Champagne* (en *1928).-Harmony.-Heave.-The Manxman* (en 1929).

b) Películas sonoras inglesas: *Blackmail* (en *1929).-Elstree Calling.-Juno and the Paycock.-Murder.-Mary (Sir John Greift Ein,* en *1930).-The skin game* (en *1931).-Rich and Strange Number Seventeen* (en 1932).- *Waltzes from Vienna* (en *1933).-The Man who knew too much (El hombre que sabía demasiado,* en 1935).-*The Secret agent (El agente secreto).-Sabotage* (en *1936).-Young and Innocent* (en *1937).-The lady Vanishes (Alarma en el Expreso,* en *1938).-Jamaica Inn (La posada de Jamaica,* en *1939).-Bon Voyage* et *Aventure Malgache* (cortometrajes, en 1944).

c) Películas americanas: *Rebecca.-Foreign Correspondent (Enviado especial,* en *1940).-Mr. and Mrs. Smith.-Suspicion (Sospecha,* en *1941).-Saboteur (Sabotaje,* en *1942).-Shadow 0f a Doubt (La sombra de una duda).-Lifeboat (Náufragos,* en *1943).-Spe/lbound (Recuerda,* en *1945).-Notorious (Encadenados,* en *1946).-The Paradine Case (El proceso Paradine,* en *1947).-Rope* (en 1948).-*Under Capricorn (Atormentada,* en *1949).-Stage Fright (Pánico en la escena,* en *1950).-Strangers on* a *train (Extraños en un tren,* en *1951).-1 Confess (Yo confieso,* en *1952).-Dail M for murder (Crimen perfecto).-Rear Window (La ventana indiscreta,* en 1954).-*To catch a thief (Atrapa a un ladrón,* en *1955).-The trouble with Harry? (Pero ¿ quién mató a Harry?).-The Man who knew too much (El hombre que sabía demasiado,* en *1956.-The Wrong man (Falso culpable,* en *1957).-Vértigo* (en *1958).-North by Northwest (Con la muerte en los talones,* en *1959).-Psycho (Psicosis,* en *1960).-The Birds (Los Pájaros,* en *1963).-Marnie* (en *1964).-Tom curtain (Cortina Rasgada,* en *1966).-Topaz* (en *1969).-Frenzy (Frenesí,* en 1972).

LA SOMBRA DE UNA DUDA

(SHADOW OF A DOUBT, 1943)

El cartel anuncia que es una película policíaca. Pues sí, desafortunadamente es una película polícíaca como tantas otras, que no evita ninguna de las trivialídades que al ciudadano americano medio le gusta encontrar en su cine. Pero es una película que hubíera podido ser otra cosa y que alcanza a veces una especíe de grandeza alucinante y dura. En el nombre de estas realidades *La sombra de una duda* merece incontestablemente que se le preste atención.

La acción se desarrolla en una de esas familias provincianas, medias e ideales, a las cuales la apologética social de Hollywood se dedica especialmente desde la guerra (ver *Our Town, tluman Comedy* y otras). El padre es empleado de banco, la madre alegre y valiente como Fay Bainter misma. La hija mayor es guapa y pura. La hija menor lleva trenzas y gafas.

A este paraíso de amores familiares llega el tío Charlie.

El tío Charlie es el hermano de mamá. Pero su relativa juventud lo ha convertido en el niño mimado de la familia. El tío Charlie es guapo, fuerte e inteligente y, esta vez, es rico. Llega como Papá Noel, con los

brazos cargados de regalos. Pero el regalo más bonito es una sortija de esmeralda que pone en el dedo de su sobrina.

Sin embargo unas raras íniciales están grabadas en la sortija. Al día siguiente llegan dos reporteros que quieren a toda costa tomarle fotos al tío Charlie. El tío Charlie rompe, en el peri6dico de la mañana, un artículo que le ha infundido temor. A veces habla de manera muy rara sobre el mundo en general y las viejas ricas en partícular. La sombra de una duda preocupa a la joven. Quiere saber, y lo que descubre es horroroso. El tío Charlie, ese lindo arcángel, asesinó a tres viudas muy ricas. Los reporteros eran unos policías: el arresto dependía de la foto que querían tomar.

No tendrá lugar. La policía mal informada sigue la pista de otra persona y cree haber descubierto al asesino de las «viudas alegres». El joven, liberado de los detectives, quiere quedarse en la paz familiar pero la presencia de su sobrina pesa sobre él como una amenaza: intentará matarla tres veces. ¿Acabará la película sobre este primer plano atroz de unos dedos que sueltan, uno tras uno, la manivela de cobre de la puerta de un tren?

La justicia inmanente de los melodramas vuelve por sus fueros en el momento oportuno: el tío Charlie cae a la vía del tren, lo que permite a Teresa Wright casarse con el joven detective que conoció durante la investigación.

Queda muy claro que el guionista y el director no tuvieron el valor de ir hasta el fondo en el tema. Había los elementos necesarios para hacer un estudio profundo do costumbres y de carácter. Si el personaje del do Charlle hubiese sido plasmado de manera más firme, hubiera transformado esta pintura complaciente de la vida provinciana en una sátira penetrante.

Por otra parte la dirección revela, muy de vez en cuando, lo que hubiera tenido que ser la película si se hubiese deliberadamente elegido entre las trivialidades del género y su verdadero tema. Pienso en esa mano torciendo un papel como si fuera una garganta de mujer, en ese plano de la escalera en que el asesíno siente pesar sobre él la mirada de la joven, o ese otro primer plano en el que un imperceptible cambio en la mirada de Joseph Cotten nos descubre la desesperanza inexorable de un condenado (1).

Una vez más tenemos la prueba de que el cine alcanza tan pocas veces la calidad de la gran literatura americana, no es que las posibilidades de expresión de la pantalla sean inferiores a las del libro, sino que el cine echa marcha atrás ante las exigencias normales del arte.

(L'Écran fran~aís, 3 de octubre de 1945)

(1) En *Le Parisien liberé,* André Bazin analiza la película de una manera sensiblemente más favorable: «esta película vacila entre la aventura policíaca standard, y el estudio de costumbres y de carácter. Si hubiese optado deliberadamente por la segunda, sería seguramente una obra clásica. Los pocos momentos en los cuales el director se atrevió a enfrentarse con el tema son de los más potentes y bellos de todo el cine psicológico. Joseph Cotten interpreta de maravilla el papel de un tío Charlie tan guapo y poderoso como un arcángel condenado».

SOSPECHA

(SUSPICION, 1942) (1)

Un diálogo en un túnel. El hombre se disculpa por haber tropezado con una mujer al sentarse en un compartimento que creía vacío. Una foto en una revista nos hace saber que se trata del Joven y guapo Johnny Esgart. El revisor pasa. El hombre está en primera con un billete de tercera. Para pagar la diferencia, le faltan unos cuantos peniques que toma prestados con un descaro encantador, a la joven. Cuando Johnny y Una están casados, ésta descubrirá poco a poco unas verdades atroces y sospechosas. ¿Su marido se ha casado con ella con la esperanza de poder vivir de su familia política? ¿O sólo es un niño un poco irresponsable, incapaz de ahorrar dinero y que encuentra normal vivir a la cuarta pregunta? ¿La quiere? ¿Se aprovecha de ella? ¿Las combinaciones cada vez más equívocas en las que se hunde para encontrar los millares de libras que necesita son unas maniobras cínicas o las mentiras

(1) Notemos que la clasificación de estos textos sobre Hitchcock no sigue el orden cronológico de la realización de estas películas sino el de su aparición desordenada en las pantallas francesas. En efecto, la evolución del pensamiento de Bazin sobre Hitchcock es la que queremos poner aquí de relieve más que la progresión del cineasta.

de un muchacho perezoso? ¿Será capaz de asesinar a su mejor amigo después de haberse asociado con él en un negocio dudoso para aprovecharse de unos importantes anticipos de fondos? ¿Será capaz hasta de calcular las ventajas que le traería la muerte de su mujer (las quinientas libras del seguro)? ¿Por qué se documenta entonces sobre este veneno que no deja ninguna huella? ¿Por qué cierra mal la puerta del lado de la mujer en el coche que el marido conduce imprudentemente a gran velocidad por el borde del acantilado?

Pero no. Todo se explica: ese gesto, cuando la puerta del coche se abre, era para retenerla; ese veneno, para un suicidio noble, y el amigo Bob ha muerto de muerte natural. Pero nos hemos asustado.

Hitchcock llega, hasta la última imagen, a hacernos caminar sobre una cuerda tensa sobre el precipicio, empujándonos ligeramente a veces a la izquierda, a veces a la derecha, para cogernos cada vez en el momento preciso en el que creíamos que íbamos a caer. La ambigüedad del personaje principal y la ambivalencia de las situaciones están cuidadas, desde el principio hasta el final con una habilidad diab6lica. La progresión de ese balanceo dramático alucinante está cuidada sabiamente hasta el paroxismo del seudoaccidente final. El espectador, feliz. No se imagina que la historia va a volver a empezar sin él, que este coche que lleva a la pareja enamorada la conduce de nuevo también hacia sus preocupaciones, su ruina, su deshonra y hacia unas nuevas sospechas.

Es preciso saber que, en la novela de Francis lles en la que se inspira la película, el héroe era un crimínal y la mujer, en el colmo del terror y del amor, prefería dejarse matar. La dirección de Hitchcock y el diálogo de Sanson Raphaelson son demasiado inteligentes para que podamos poner en duda la plena consciencia estética

de los autores en esta importante modificación optímista del guión. Demuestra los límites dentro de los cuaJes el talento de Hitchcock parece desafortunadamente que ha aceptado expresarse: talento bastante vano en su refinamiento cruel. ¿Este técnico de la sospecha nos dará un día algo más que una sombra de la auténtica tragedia de la duda?

(L'Écran fran~ais, 29 octubre de 1946)

ENCADENADOS

(NOTORIUS, 1946)

Una película de espionaje es una película de espionaje. Las reglas del género no son menos internacionales que el asunto. El guionista Ben Hecht no se debió molestar mucho en revisar y aumentar esta traducción al americano de Marthe Richard al servicio de la bomba atómica. La espía guapa, Ingrid Bergman, por amor al guapo agente secreto Cary Grant, acepta, en cumplimiento del deber, casarse con el traidor Claude Rains, quien detenta unos secretos importantes sobre un yacimiento de uranio. Consigue su propósito pero su marido y su suegra sospechan de ella y la envenenan lentamente. Cary Grant llega a tiempo para enterarse de lo que ocurre y salva in extremis a la heroina de las consecuencias indirectas de la radíoactividad. Vemos cómo la clásica situación de la espía casta, sacrificando su virtud a unos secretos de Estado, está aquí sensíblemente mejorada.

Alfred Hitchcock nos había dado, con *La sombra de una duda,* casi una obra maestra. Los intereses místeriosos de la distribución nos han impedido hasta ahora ver *Náufragos,* película en la que toda la acción se desarrolla en un bote salvavidas y que es, según

dicen, excelente. Pero, por lo visto, deben ser las únicas películas buenas que ha realizado el autor de *Los 39 escalones* en América. La retórica de Alfred Hitchcock es ciertamente la más brillante del mundo. Sabemos ahora que nadie le iguala en los travellings en espiral y en la expresión de los movimientos más secretos de la inquietud y de la duda. Ha hecho tambalearse los límites de la sensibilidad de la cámara en el sentido en el que decimos de una balanza que es o no sensible. Es algo ridículo poner la vulgar limadura de hierro de esos psicólogos poco serios sobre la balanza de precisión a la que un polvillo de oro sería capaz de inclinar. Está bien la cámara subjetiva, ¡pero tiene que haber un tema! *fncadenados,* pese a este guión insalvable, es sin embargo mucho mejor que *Rebeca* (no hablo de *Recuerda,* presentada en Venecia, que es con mucho la peor de todas). En varios momentos la sutileza de la técnica llega a infundir a los personajes una apariencia de existencia. Pienso particularmente en esta primera escena donde el ambiente de un guateque, a la hora en la que los invitados vacilan entre la borrachera y la resaca, está presentada con una «puesta en escena}} pelmaza, glauca y casi nauseabunda. En esta escena flota, con el olor del tabaco y del whisky una atmósfera de aburrimiento y de desesperanza que define de antemano muy bien a *los* personajes.

Ingrid Bergman es Ingrid Bergman. Que elija el lector.

(L'Ecran fran~ais, 16 de marzo de 1948)

PANORAMICA SOBRE HITCHCOCK

Hay que decirlo ya, sí no el éxito de crítica y de público de *El caso Paradine* (1) y la admiración por la proeza técnica de *Rope* (2) podrían afirmar definitivamente lo que me parece que es ahora una especie de estafa crítica: Hitchcock no ha aportado nada esencial, desde 1941, a la dirección cinematográfica. Citar su nombre (de lo que he sído culpable anteriormente) al lado de Orson Welles o de Wyler como uno de los principales miembros de la vanguardía hollywoodiana, procede de una ilusión, de una equivocación o de un abuso de confianza.

Cierto, hay que guardar el sentido de las jerarquías. Hitchcock sigue siendo uno de los realizadores más hábiles del mundo. Uno de *los* tres o cuatro que mejor conocen su profesi6n. J. Queval nos habla de sus películas inglesas que no demuestran solamente un dominio excepcional digno de un técnico, sino también de una inteligencia, de una humanidad y de un humor que hacen de él el precursor del renacimíento del actual cine inglés. Sin discusión posíble su primera película americana, *La sombra de una duda,* encubría además

(1) The Paradine Case (1947).
(2) The Rope (1948).

de una invención deslumbrante, una originalidad poderosa de todo y de guión, unos ecos extraños de Faulkner y Dostoiewski. Llegaría incluso a conceder que *Encadenados,* película tan mal entendida como *Gilda,* posee una acidez solapada bajo las apariencias demasiado llamativas del peor convencionalismo. Una precisi6n más: si estoy dispuesto hoya atacar a un director considerado por algunos de mis amígos como uno de los pilares de la «vanguardia}} cinematográfica actual, no es para someter a discusión esa noción que nos gusta mucho. ¡Viva Hitchcock aunque les pese a la mayor parte de sus detractores! Pero digámoslo claramente: nos ha engañado. Tengamos el valor de decirlo en vez de que sirva de coartada a la falsa audacia y a la vanguardia de las convenciones. No obstante esperamos que después de diez años de herejía, Hitchcock vuelva un día a nuestro redil. Lo peor de todo es que es capaz de ello.

Aquí están mis argumentos: dejemos aparte *Recuerda* y demás películas del tipo de *Sabotaje.* Cojamos sus tres mejores películas desde *La Sombra de una duda,* es decir *Náufragos* (todavía inédita en Francia), *El Proceso Paradine* y *Rope.* La primera (que vi en Suiza) es la mejor pero si el guión es apasionante y original (toda la película se desarrolla en un bote salvavidas después del torpedo de un carguero), su audacia es en gran parte formal. Es cierto que esta unidad de lugar paradójica le confiere una tensión suplementaria. Es cierto también que había que ser muy hábil como para resolver los problemas de dirección que se derivan de tal situación. Hábil, Hitchcock lo fue, pero sin hacer intervenir, en ningún momento, otro lenguaje que el clásico y en esos pocos metros cuadrados el «campo}} y el «contracampo}} se suceden sin vergüenza. *El Proceso Paradine* debería sacarles de dudas a los que siguen teniéndolas a prop6sito de la originalídad del lenguaje de Hitchcock. Les desafío a que encuentren en esta película dos planos que no tengan una concepción tradicional. Hablo de dos porque hay uno que es indiscutiblemente sensacional: la panorámica sobre Louis Jourdan alrededor del banquillo de la acusada con Alida Vali como centro. ¡Vaya montaje! Pero un plano es poco en una película que se presenta como el no-va-más de la dirección. En realídad, todo el secreto del *Proceso Paradine* consiste en la habllidad de Hítchcock en el manejo del travelling hacia adelante sobre un personaje. Esta famosa impresión de angustia de la que es un experto depende estríctamente de su velocidad y del encuadre de comienzo y final.

Lleguemos por fin a *Rope* que se nos presenta como el *summum* de la revolución en la dirección porque el realizador lo rodó en diez planos solamente: una sola toma de vistas por bobina de diez minutos (1). ¿Cuál es el resultado? Es interesante, claro, y menos aburrido que el de *Lady in the Lake* porque la obra es buena y su tema presenta una dificultad particular con la continuidad de las tomas de vista. Los jóvenes asesinos que dan un guateque a los amigos y parientes de su víctima, mientras el cadáver está encerrado en el baúl que sostiene los bocadillos y la bebida, están en efecto tomados en un tiempo riguroso y denso; el de la angustia que no conoce ninguna ruptura. Pero el desglose continuo de Hitchcock viene a ser en realidad el desglose clásico. Cada vez que nos sorprende su eficacia, es que ha llegado, después de haber resuelto un mont6n de dificultades, a hacer el campo y el contracampo o el primer plano cuando hubiera sído muy sencillo hacerlo,

(1) Yen realidad para el espectador en un plano único ya que los reccords requeridos por el pasaje de una bobina a la siguiente son imperceptibles.

como todo el mundo, por tomas de vistas separadas. Esta «puesta en escena» por continuos travellings es completamente distinta del «plano fijo» de Wyler o de Welles que llega a integrar en un *solo* encuadre varios momentos de un montaje virtual.

En la vía en la que se ha metido hoy, Hitchcock se Iimíta a dar al montaje tradicional unas sonoridades insólitas y unos efectos raros. Es el Edmond Rostand deJohn Ford y de Howard Hawks, el Heredia del *Suspense*.

(L'Écran fran~ais, 23 de enero de 1950)

LOS 39 ESCALONES

(THE THIRTY-NINE STEPS, 1935)

La explotación comercial parece seguir cada vez más el ejemplo de los cine-clubs cuandb vuelven a reestrenar antiguos éxitos. ¿Por qué en efecto el cine no va a hacer como el teatro que no deja de recurrir a su repertorio?

De la misma manera sólo podemos felicitamos por el reestreno de *Los* 39 *escalones* de Alfred Hitchcock. Esta película, realizada en 1935 por el director del *Proceso Paradine* y de *Rope* es además la que le dio fama internacional. Sigue siendo, sin duda alguna, su obra maestra y modelo de la comedia policíaca.

Como en una novela de Graham Greene, un personaje ínocente se encuentra comprometido, a pesar suyo, en un terrible asunto de espionaje cuyos pormenores desconoce, pero que sin embargo hay que resolver a ciegas y con .riesgo de la vida. Una especie de fatalidad irónica le permite escapar de una trampa , para ir a precipitarse en otra más terríble todavía. Esta historia está contada con un humor que el origen de la película no explica totalmente. Caemos en la cuenta con nostalgia, ante ciertas escenas de una audacia discreta y segura, cómo el cine, desde hace quince años,_

se ha convertido en un cine convencional. Un ritmo maravilloso, sín debilidades, anima la película desde el principio hasta el fin. Es posíble que la técnica y la ínterpretación se hayan hecho un poco anticuadas. Pero ya que el propio señor Hitchcock no sabe hacer películas como ésta, a la fuerza tenemos que olvidarnos de cíertos anacronismos y no lo sentimos.

(17 de junio de 1951)

¿HAY QUE CREER EN HITCHCOCK?

Nadie pondrá en tela de juício que Alfred Hitchcock es el hombre más hábil del cine mundíal; cada una de sus películas es un viaje a las entrañas de la técnica del que regresamos deslumbrados; pero de la misma manera que ante unos fuegos artificiales. Queda por saber si hay algo más.

Cuando Hitchcock dejó los estudios ingleses para irse a Hollywood en 1939, había dado ya al cine británico una de las pocas películas de primera magnitud que éste había producido antes de la guerra: *Los 39 escalones* que pudimos volver a ver recientemente. Desde 1935 esta película no ha envejecido, excepto quizás algunos detalles técnícos secundarios. Pero la técnica tiene poca importancia; es esencialmente una película de guión (¡Y qué guión!) y de dirección de actores. Al llegar a América, Hitchcock estaba ya clasificado seguramente como especialista en películas policíacas de atmósfera y psicología, pero no particularmente como un virtuos'o de la cámara. Como ocurre en Hollywood, Hitchcock se confirmó en su especialización, 'en cuanto a los temas, pero por otra parte se mostró rápidamente cada vez más tentado por los efectos técnicos y las proezas de dirección; no en el sentído de lo grandioso y espectacular sino en el, más

sutil, de la expresión cinematográfica. Después de *La sombra de una eluela, Sabotaje, fncadenaelos, Náufragos,* Hitchcock era sin duda el Cecil B. de Mille del montaje. Dos proezas únicas en la historia del cine, en los límites de lo imposible, si no de lo absurdo, marcan las etapas de esta experiencia. En *Náufragos,* la unidad de lugar queda reducida a las dimensiones de un bote salvavidas y en *The Rope* la unidad de lugar está respetada' hasta el punto de que la película está rodada en un solo plano, sín interrupción de la toma de vistas (en diez planos, en realidad, ya que las bobinas tíenen trescientos metros; pero esta contingencia es puramente accidental, los raccords de fin de bobina pasan desapercibidos).

La sombra de una duela data de 1942, *fncadenados* del 46; nos enteramos de la existencia de esta películas después de la guerra, más o menos al mismo tiempo que de *Citizen Kane* (Orson Welles) y de *Little Foxes* (W. Wyler). La impresión fue muy grande y la «joven crítica» consideró a Hitchcock como a uno de sus dioses americanos. Se presentaba como una de las príncipales esperanzas de la evolución capital que se había producido en Hollywood entre 1940 y 1944 Y cuya revelación teníamos de repente. Era la época en la que Alejandro Astruc lanzaba el santo y seña de la «cámara-stylo». En matería de plumas, la cámara de Hitchock era una Parker fuera de serie. Podía escribirlo todo, debajo del agua, con los pies en la pared, con las manos detrás de la espalda ... la imagen se deslizaba sobre la película sin los mil pequeños choques desusados de la máquina de escribir del montaje. Con Hitchcock el cine iba a conocer los placeres de la concordancía de los tiempos y del imperfecto del subjuntivo.

En cuanto a mí, hace tiempo que me desilusionó. Mis últimas ilusiones volaron con *The Rape,* donde visiblemente la proeza técnica no añadía casi nada. No había en realidad comparación posíble entre lo que aportaba un Welles, un Wyler, véase un Dmytrick o un Mankiewicz, y el camino en el que se metía Hitchcock. No quiero decir que sus demostraciones técnícas deben de ser consideradas como vanas. Probaron y siguen probando una verdad cínematográfica de la que ha tomado plena conciencia recíentemente: a saber, que no existe *el guión más la dirección* como ocurre con el texto en el teatro, sino que sólo existe la escritura y el estilo como en la novela. El interés de tal búsqueda no trata de enriquecer la técnica del cine, porque, en este sentido, Hitchcock no inventa nada sobre lo esencial (Welles tampoco por otra parte) sino que la usa de manera diferente.

Se podía preveer pues que la imaginación y la audacia formales de los años 40-45 terminarían en la sencillez, en la vuelta a la desnudez del tema conquistado. La vanguardia ya no está hoy en la profundidad de los campos y los planos largos sino en el sonido, en el uso de estas nuevas libertades de estilo, para hacer avanzar las fronteras del cine. Jean Renoir nos da un ejemplo magistral de ésto en *Le Fleuve*. El que fue en *La Regle du jeu* el precursor de esta revolución demuestra hoy a todos a dónde conducía la revisión de las antiguas categorías del montaje a la posibilidad de expresar más con menos «cine». La verdadera fidelidad a *Citizen Kane* está en *Ladrón de bicicletas* y en *Le Journal d'un Curé de Campagne.* Es lo que no entendió Hitchcock cuya evolución es exactamente inversa. *La sombra de una duda* era una obra densa, substancial, llena de un verdadero misterio y de una poesía conmovedora pero en la que la técnica seguía estando subordinada.

De película en película hemos visto cómo se multiplicaban los pasajes difíciles, cómo se hacen más acro-

báticos. En *Sabotaje* un ojo llenaba la pantalla y la pupila se convertía en espejo del crimen. En *fxtraños en un tren* hay un progreso, ya que vemos el asesinato por el reflejo deformado en el cristal de las gafas de la víctima, caídas en la híerba. Sin embargo *los* veinte o veinticinco primeros minutos de la película son excelentes y la idea policíaca más que ingeniosa. Es digna de las buenas novelas policíacas de Graham Greene y ciertamente es más apropiada la «puesta en escena» que el expresionismo de Carol Reed en *fl tercer hombre.* Pero luego s610 se trata de tenernos en vilo y para *ello* todos *los* recursos son válidos para Hitchcock, incluso el usar de nuevo el viejo *suspense* del montaje paralelo inventado por Griffith en *Intolerancia* y que nadie se atreve ya a utilizar, incluso en las películas del oeste de serie B: una lucha contrareloj entre el criminal que se ha ido a dejar en el sitio del crimen el encendedor del hombre sospechoso y éste que tiene que acabar, antes de ir a recuperar el objeto comprometedor, un campeonato de tenis. El partido es sensacional pero -procedimiento indigno de un caballero del cine- está montado paralelamente con la acción concominante y, entre dos jugadas, vemos al asesino que pierde el encendedor en una alcantarilla.

Los que a pesar de todo admiran a Hitchcock replican que quiero ignorar el humor que surge a ciencia cierta de la grosería misma del procedimiento empleado por un hombre tan hábil. Es verdad. Y es el resquicio de esperanza que queda en esta obra y a través del cual su retórica menos admisible se sobrepasa y ofrece algunas coartadas. Sabemos que Hitchcock tiene una manía; aparecer en todas sus películas durante un corto instante. En *Náufragos* era una fotografía en una revista ensuciada con fuel-oil y flotando entre los resíduos del buque. Aquí es un músico gordo que se entrevé subiendo

al tren con un contrabajo enorme. Hay que ver en esto algo más que una superstición o un talismán de dírector. Un punto de ironía que afecta a toda la obra, el toque de atenci6n para quien sabe ver más allá de las apariencias una segunda lectura del guión. Sin embargo esta mecánica perfectamente engrasada a veces chirría de manera extraña al oído. A través del sadismo ret6rico, convencional, y, en definitiva tranquilizador del cíne americano, Hitchcock hace oir a veces entre los alaridos de espanto de las víctimas el verdadero gríto de gozo que no engaña: el suyo.

(L'Observateur, 17 de enero de 1952)

EXTRAÑOS EN UN TREN

(SJRANGERS ON A TRAIN, 1951)

Una nueva película de Alfred Hitchcock siempre tiene cierta importancia; este gordo de aspecto palurdo es quizás el hombre más hábil del cine mundial. Su marcha a Hollywood en 1938 fue sin duda la pérdida más importante del cine inglés cuyo renacimiento no se hubiera retrasado tanto si el autor de *Los* 39 *escalones* hubiese seguido trabajando en los estudios íngleses. Pero lo que ganó Hollywood, no estoy seguro de que Hitchcock no lo haya, en parte, perdido. Este técnico extraordinario, capaz de hacer exactamente lo que quiere con su cámara (recordemos *Rope,* rodada en diez planos de diez minutos) encontró sin duda en Hollywood unos medios a su medida, pero como ocurre allí a menudo, fue encuadrado por los productores en guiones acordes con su estilo. Se convirtió en el emperador de policíaco psicológico», del thriller mental, del suspense con triple descanso. Nadie mejor que él sabe manejar al espectador a su antojo y hacerle sentir en un momento preciso, la dosis exacta de emoción prevista.

¿Pero qué? ¡Esto no es todo! Un personaje no es una máquina bien engrasada que reacciona exactamente como debe según una mecánica invariable de las pasiones.

Todas las grandes obras policíacas van más allá, ~e una manera u otra, del sólo interés policíaco. Se trate de Simenon o de Graham Greene, sus libros encierran más misterios que los de la intriga.

Esta en concreto, reconozcámoslo, está bien montada. Un marido joven, engañado, quiere divorciarse para casarse con la mujer a la que quiere, pero su esposa se niega cínicamente a ello. Un día se cruza en un tren con un raro personaje que le propone un trato ingenioso: *«Su mujer le estorba,* yo *odio* a *mi padre;* ya *que en la mayoría de los casos* es *el móvil lo que delata al culpable ante la policía, intercambiemos nuestros crímenes: le hago viudo* y *usted* me *hace huérfano».* El otro considera esta oferta como digna de un loco o de un rasgo de humor negro hasta el día en que se entera de la muerte de su mujer estrangulada en un parque y empieza a sufrir el chantaje de su «cómplice». El argumento de una película de Hitchcock está demasiado ligado a la dirección para poderlo resumir: *«Hay que verla».*

No lo lamentará quien guste de las películas policíacas, pese a las críticas que he hecho anteriormente. Porque todo es relativo. Hitchcock ha perdido algo de su humanidad y de su humor, pero queda lo suficiente para distinguirse con respecto a la producción habitual. Una ironía macabra, una crueldad más auténtica de lo que parece a primera vista, cierta audacia incluso en la sátira social hacen chírriar la máquina a veces y recuerdan al espectador que si tíene míedo, no es ciertamente cosa de risa.

Como siempre bajo la férula de un director como Hitchcock, la interpretación es impecable, tanto en los papeles más importantes, Farley Granger, Ruth Roman y Robert Walker, como en los de segundo plano.

(10 de enero de 1952)

ALARMA EN EL EXPRESO

(THE LADY VANISHES, 1938)

La fama americana de Hitchcock ha hecho olvidar, en la postguerra, sus orígenes y sus películas inglesas. Tenemos tendencia a creer que su obra sólo cuenta de verdad a partir de Hollywood. El año pasado, el reestreno de *Los 39 escalones* bastó para volver a poner las cosas en su verdadera perspectiva. La proyección de *Alarma en* el *expreso,* una comedia policíaca rodada en 1938 e inédíta en Francia confirma absolutamente lo que opinábamos acerca de *Los 39 escalones.*

Esta película es primorosa y sabrosa por muchas razones y su visionado en 1952 revela en un grado inquietante su carácter retrospectivamente profético. Esta historia de espionaje en el Tirol, que enfrenta a un agente del Servicio de Inteligencia al contraespionaje alemán supone constantemente la proximidad de la guerra. ¿La esperábamos con tanta evidencia en 1938? Quizás, pero lo hemos olvidado un poco.

Como *Los 39 escalones, Alarma en el Expreso* es en primer lugar una película de guión. Este es de Sidney Gilliat y Frank Launder que desde entonces escribieron y dirigieron unas de las más personales películas de la producción inglesa *(Rake's Progress* en partícular). Ya

encontramos aquí lo esencial de las características de la comedia británica contemporánea aunque puede que con menos realismo social -¿pero es esto lo mejor que tiene la escuela actual?- y, en cambio más acidez y mordacidad en el humor. Nunca la autocrítica nacional ha ido más lejos que Hitchcock en *Alarma en el Expreso.* Lo que da el éxito ahora al cíne inglés no nació, pues, con *Passeport pour Pimlico.*

En algún sitio del Tirol, unos viajeros de diversos orígenes están retenídos en un hotel de montaña por unas nevadas que han retrasado el tren. Hay, en particular, dos ingleses que vuelven a Londres para asistir a una gran competición de cricket: lo único que cuenta para ellos en toda Europa es esa competición; hay una joven que vuelve también a Inglaterra para casarse con un hombre al que no quiere, un joven musicólogo en busca de folklore y una vieja aya inglesa que ínicia una bien merecida jubilación. La víeja aya y la joven se hacen amigas después de un curíoso incidente que por poco cuesta la vida a la segunda. Se instalan una frente a la otra en el mismo departamento. La joven dormita algunos instantes y cuando se despierta su amiga ha desaparecido. Pide explicaciones a sus vecinos que parecen muy sorprendidos y afirman que siempre estuvo sola. Lo que queda de película está consagrado a la búsqueda desesperada de la joven, ayudada por el musicólogo, empeñado en aclarar el misterio. Cosa que no haré para el lector. Que sepa solamente que toman parte también en la historia un profesor alemán de neurología, un prestidigitador, un abogado inglés en viaje clandestino con su amante, una monja que lleva zapatos de tacones altos y varios personajes menos importantes.

Tres años más tarde Hitchcock rodaba en América *La sombra de una duda.* Estétícamente, las dos «puestas

en escena» podrían estar separadas por diez años. Todos los temas dramáticos que le gustan al autor de *fncadenados* ya están en sus películas inglesas pero desde que se ha limitado a tratar/os con un estilo de montaje más clásico, se ha convertido de golpe, en América, en otro director. Si pudiésemos contabilizar estas realidadas, diría que si representamos por 100 el conjunto de lo que está dicho en una película determinada, en *Los* 39 *escalones* y *Alarma* en *el fxpreso,* el 75 por 100 corresponde al guión y el 25 por 100 a la dirección, proporción bastante parecida a la que podríamos dar al teatro o a la comedia americana de los años 36. Al contrario, la obra americana de Hitchcock está escrita en cine, el guión está integrado en la dirección como el contenido de la novela lo está en la forma de escribir. Hay en Inglaterra media docena de realizadores que le sacarían al guión de *Los* 39 *escalones* un partido casi tan bueno como el que le sacó Hitchcock pero estoy seguro que ninguno realizaría *fxtraños en un tren*. ¿Quiere decir esto que el Hitchcock americano es superior al inglés? En principio debería ser así como el arte del escritor o del pintor es superior al del director de teatro. ¿Cómo se explica pues que, excepto en dos o tres de las películas americanas, mantenga la opinión contraria? Quizás porque el guión no autoriza las supercherías de la técnica. Un buen guión (quiero decir un gui6n que detalla muy bien la acción y *los* personajes) es casi ya una buena película. la preocupación a *priori* por la dirección es una tentación a la cual Hitchcock ya no sabe resistir y por eso la substancia del guión paga los platos rotos.

(L'Observateur, 10 *de* abril, 1952)

YO CONFIESO

(1 CONFESS, 1952)

Que Alfred Hitchcock sea el hombre que mejor conoce en el mundo todos los recursos dramáticos de la dirección cinematográfica y los practica con la maestría más determinada, ésto es lo que Yo *confleso* no desmentirá. Si la película parece en un principio menos brillante que *Extraños en un tren* o *fncadenados,* es sólo porque Alfred Hitchcock se ha esforzado esta vez con una moderación relativa, que no excluye sino al contrario, el trabajo técnico más minucioso que pueda darse. Nunca por azar un personaje «entra en campo» precedido de su sombra o la cámara toma una escena en ligero «contra-picado». Nadie mejor que este diabólico inglés, emigrado a Hollywood, sabe dotar a sus imágenes de la inquietud necesaria a su propósito, organizar las relaciones interiores sobre las líneas de fuerza de un campo maléfico siempre perfectamente leible para el espectador. Esta suprema ciencia de la imagen va acompañada, como conviene, del conocímiento supremo de la seguridad de su eficacia. No hay en ninguna película de Hitchcock la menor pérdida de energía dramática. La película actúa de igual manera sobre los nervios de todos los espectadores sea cual

sea su edad, su temperamento, su inteligencia, o su cultura. Parece una de las maquinarias tan desarrolladas, con un grado tal de perfección, que sólo podemos añadirles mejoras infinitesimales.

¿Cómo se explica pues que Yo *confleso* nos decepcione tanto, y más, que la mayoría de las restantes películas de Hitchcock? Se debe quizás al hecho de que este cine *sólo* se dirige al sistema nervioso del espectador. Admítamos que Hitchcock sube desde nuestras más finas extremidades nerviosas hasta la corteza cerebral y que excita por este medio nuestra inteligencia, por eso la moción no se desborda nunca de la esfera cerebral hacia la del corazón o más en general, incluso, ni hacia la conciencia.

Lo comprobamos precisamente con un tema ambicioso de una gran elevación moral, y que tendría que ser conmovedor ya que está basado en la inviolabilidad del secreto de confesión. Un cura joven, el padre Logan, oye en confesión a su sacristán que acaba de asesinar a un abogado de la ciudad. Para cometer su crimen, el asesino se puso una sotana. Un testigo lo vio salir de la casa. Y la investigación revela que dícho cura tenía interés en que desapareciese ese abogado. Este hacía chantaje a una joven mujer casada que había sido antaño la novia del padre Logan. La policía tiene pues todos los motivos para sospechar precisamente del único que conoce al asesino pero que, atado por el secreto de la confesión, no puede utilizar los más legítimos recursos, para demostrar su inocencia. Todo lo que la joven, que sigue queriéndole, puede decir en su favor contribuye en realidad, a dar más armas a la acusación. Menos mal que, por fin, la mujer del sacristán, arrepentida, confesará el crimen de su marido para evitar *in extremis* que el cura, condenado, sea ahorcado.

Se puede comprobar que el aspecto sentimental y moral del guión no era despreciable. En realidad, Hitchcock no lo trata nunca en sí mismo sino sólo en función de su mecánica dramática. El amor o el deber religioso son para él tan sólo unos engranajes más en su máquina de fabrícar angustia. Pero esta traición tiene su sanción; tanta habilidad para no abordar lo esencial acaba por engendrar aburrímiento. Desearíamos querer a los personajes, simpatizar con ellos, en vez de interesarnos por su problema y sufrír con su desgracia.

Ann Baxter ha cambíado mucho desde *Magnif¡cent Amberson*. Su rostro ha adquirido una dureza vulgar pero que, de bien utilizada que está aquí, favorece al personaje. Montgomery Clift es un padre Logan que cae en la trampa de su deber de manera casi ingenua. Su rostro cambia poco de expresión pero nos lo creemos.

(2 de julio de 1952)

CRIMEN PERFECTO

(DIAL M. FOR MURDER, 1953)

Sería bastante acertado comparar esta película de Alfred Hitchcock con *Las diabólicas.* Estas dos películas pueden ser consideradas, en efecto, como una «diversión» con respecto a obras más ambiciosas como *Yo confieso* o *El salario del miedo.* En lo que respecta a *Crimen perfecto,* el carácter de diversión formal está subrayado además por el hecho de que la película fue rodada en 3 dimensiones estereoscópicas. He explicado recientemente (ver R. C., n. 263, pp. 2 y 3) por qué la explotación del relieve de gafas había sido abandonado incluso cuando se trataba de películas realizadas por este procedimiento. Como era de esperar, *Crimen perfecto* nos ha sido presentada también (después de *Los crímenes del museo de cera* o *Hondo)* en versión «llana». Lo sentimos claro porque era para nosotros la primera ocasión de ver una película en relieve realizada por un gran director especialista en efectos técnicos; pero tenemos que reconocer que el tema no necesitaba en absoluto de la tercera dimensión y que fuera de la escena del crimen y quizás del juicio, la película no pierde nada de lo esencial de su interés.

Es la fiel adaptación de una obra policíaca inglesa que presentada en Paris (en Les Ambassadeurs, con Bernard Blier y Jacqueline Porel) con el título de *Crimen perfecto* (1). Como en *Rope,* Hitchcock ha respetado íntegramente la unidad de lugar; la acción se desarrolla completamente en el piso de la víctima y del asesino. Este hecho está en la mejor tradición de la obra policíaca inglesa y se descompone perfectamente en cuatro tiempos lógicos y dramáticos. Después de haber descubierto que su mujer ha tenido relaciones con uno de sus amigos, autor de novelas policíacas, el marido decide deshacerse de ella con un crimen perfecto. Monta una combinación diabólica que permite sea ejecutado el crimen por uno de sus antiguos compañeros de colegio que vuelve a encontrar por casualidad; además descubre que este amigo tiene unos secretos que pueden comprometerlo mucho. Ya que está bajo su dependencia, le propone la paz y 1.000 libras si le ayuda a matar a su mujer. El asesinato debe tener lugar en el momento de una llamada nocturna hecha por el marido a su mujer desde su club. Todo está tan prefectamente preparado que el asesino no se arriesga teóricamente a nada. Todo ocurre como estaba previsto con la diferencia de que ... es el asesino quien muere, ya que la víctima logra defenderse eficazmente. Esto da fin al acto número dos. Al cabo del cual podemos pensar que el marido ha salido perdiendo. Pero durante la investigación llega a restablecer la situación evitando no sólo el ser sospechoso sino también induciendo a la policía a pensar que la mujer ha matado voluntariamente al hombre que la amenazaba de chantaje. Así pues la justicia es quien cometerá el crimen condenán-

(1) N. del traductor. El título francés de la película de Alfred Hitchcock *Dial M. for Murder* equivale al castellano *El crimen era casi perfecto.*

dola a ser ahorcada. El acto número cuatro está naturalmente dedícado a restablecer la verdad gracias al grano de arena minúsculo que se ha infiltrado en la mecánica y que no descubriré al lector.

Se trata de una obra buena, quiero decir bíen hecha en un género menor pero clásico. Hitchcock la ha dirigido con su habilidad habitual. La dirección de actores es impecable y todos los efectos son eficaces. El del crímen debería ser pasmoso porque la víctima, herida con un golpe de tijera en la espalda, tropieza hacia atrás y se mata a sí misma... cayéndose encima del público, es decir hacia la cámara colocada en una fosa. Pero el esfuerzo de adaptación cinematográfica es más o menos nulo, quiero decir que gran parte de la acción es evocada oralmente cuando nada impedía que se mostrase realmente. En efecto hay que distinguir en el teatro filmado aquél en el que el diálogo es la acción (por ejemplo: *Les Parents terribles* o incluso *Rope)* y aquél en el cual se evoca, y, en este caso, la fidelidad teatral no está justificada. Notaremos también que la base del suspense policíaco es aquí diferente de el de *Los diabólicos.* Y de una calidad inferior. La verdad final reside, en efecto, en un detalle oculto mientras, en Clouzot es de naturaleza puramente psicológica.

(13 de febrero de 1955)

NAUFRAGOS

(L1FEBOAT, 1943)

En este momento se proyecta en el cine Broadway una de las películas más brillantes de Hitchcock que desconocíamos hasta ahora: *Náufragos.* Producida en 1943 sobre un tema evidentemente de actualidad, esta película hubiera tenido que estrenarse normalmente en Francia en 1946 o 1947. ¿Por qué se queda en los cajones de los distribuidores americanos? No cabe duda de que todo lo que nos parece hoy bastante anticuado en el guión o en el diálogo lo era ya en 1946. Quizás más todavía en la medida en la que la perspectiva nos hace más indulgentes. Pero Dios sabe que a los americanos no les importa estrenar en Francia, con varios años de retraso, unas películas de guerra cuya ideología era seguramente más infantil o esquemática. Es casi cierto que *Náufragos* fue víctima de la audacia del guión y de la realización. Hitchcock hizo con esta película la apuesta más grande de su carrera exceptuando la que mantuvo en *Rope.*

La acción se desarrolla entera y exclusivamente en el ínterior de un bote donde están agrupados ocho supervivientes después que un torpedeo hundiese un carguero. Entre ellos está el comandante del submarino

alemán que también se hundió. ¿Cómo reaccionarán estas personas entre sí y ante el peligro en función de sus orígenes sociales, de su carácter, de su profesión, de sus esperanzas, de su salud también (uno de ellos tiene una pierna herida y luego gangrenada)? ¿Cómo se comportarán sobre todo esos americanos frente al alemán responsable de su desdicha? Más aún, alrededor de este personaje se desarrolla la acción; más acertado será decir que cristaliza. Este nazi demuestra ser, en efecto, el más competente para las necesidades de todos. Cirujano en la vída civil, puede operar a la persona herida; oficial de marina, es el único capaz de orientar la navegación precaria del bote salvavidas.

Pese a su repulsión, los náufragos se ven obligados a confiar en él. Este prisionero se convierte, por su habilidad técnica, en su carcelero. Se aprovecha de esta situación para dirigir la barca, no hacia la costa, como dijo en un principio, sino hacia el punto donde sabe que encontrará el barco nodriza alemán. Cuando los náufragos se percatan de esto, les dice que no tenían ninguna posibilidad de alcanzar las íslas Hébridas y que es mejor para ellos convertírse en prisioneros que en muertos sobre una barca que va a la deriva. El argumento es técnicamente válido. Se someten. Pero cuando el abastecimiento y el agua empiezan a faltar, el alemán, que había salvado la vida del hombre herido cortándole la pierna, no vacilará en tirarlo al mar, tanto para acortar sus sufrímientos como para eliminar una boca inútíl. Esta vez ya es demasiado y los náufragos decidirán matar a su prisionero.

Así es como está claramente simbolizada la ira justiciera que debe finalmente borrar el liberalismo pragmático anglosajón, es decir la guerra. Creo que podríamos encontrar en todas las películas de guerra americanas una argumentación implícita tendiendo al

mismo fin. Pero es difícil que esté siempre expresada de manera tan hábil. Tenemos que reconocer en efecto que a partir de estas servidumbres ideológicas sería muy difícil mostrarse más hábil. No obstante existen estas servidumbres y me molestan a la hora de interesarme verdaderamente por esta historia. Es verdad que, a este propósito, las opiniones están muy divididas y que este punto no molesta a algunos amigos míos.

Pero, íncluso en la hipótesis más severa con respecto a sus aspectos apologéticos, la película sigue siendo admirable porque si la trama es cívica y politica, el encadenamiento es puramente psicológico y moral. Las relaciones entre los personajes se producen en realidad en función de dos sistemas de coordenadas, de *los* cuales uno por lo menos no debe nada a las contingencias históricas. Me ímagino muy bien *Náufragos* sin su banda sonora. Prestaríamos entonces a los personajes y a *los* acontecimientos unos móviles y unas causas despojadas de toda ideología. Creo que, bajo este punto de vista, la película es casi perfecta. Significa mucho ya que lo esencíal de sus calidades resíde en la dirección, quíero decir que constituye la materia misma de la obra.

(L'Observateur, 14 de junio de 1956)

«HITCHCOCK CONTRA HITCHCOCK»

No quisiera decepcionar a los más fanáticos partidarios de Hitchcock con el relato que sigue de mis relacíones con él. Quizás me van a acusar de no haber sido digno de mi privilegío al no traerles la confirmamación de sus suposiciones en todo. En la duda preferí escoger el partido de la confianza y de la admiración. No puedo decir que *los* esfuerzos conjuntos de Rohmer, Astruc, Rivette y Truffaut hayan logrado convencerme de la genialidad sin defectos de Alfred Hitchcock y en especial de su obra americana, pero consiguieron poner en tela de juicio mi escepticismo. He actuado y me atrevo a afirmarlo, mejor todavía que con espíritu de total buena fe: he realizado este interrogatorio con la preocupación de adoptar de manera metódica el punto de vista más ventajoso para mi ínterlocutor y la voluntad de conducirlo a reconocer en su obra lo máximo de lo que la crítica francesa había creído a veces encontrar en ella. Todavía más: me hubiera encantado, lo juro, que sus respuestas diesen la raz6n a sus partidarios y redujeran a la nada las reservas que formulé a veces sobre películas como *Rope, El proceso Paradine* o *Yo confleso.*

Pero antes de seguir adelante, quíero formular algunos axíomas críticos, aunque los hítchcockianos

maximalistas desdeñen lo que *les* parecerá quizás una ayuda inútil e indigna.

Empezaré por una anécdota que creo es significativa. Había hecho antaño la exégesis de una escena de *La loba,* en la que se ve a Marshall morir sobre la escalera, en segundo plano, mientras Bette Davies permanece inmóvil en primer plano. La fijeza de la cámara me parecía subrayada (si no lo recuerdo mal, era Denis Marían quien lo había notado) por el hecho de que, durante su desplazamiento, el actor salía del campo para volver a entrar en él un poco más tarde, sin que el objetivo, identificado más o menos con la voluntad de Bette Davies se molestase en seguirlo.

Durante el Festival de Bruselas tuve ocasión de conocer a William Wyler cuya lengua materna es el francés y le expliqué mi interpretación. Esta le sorprendió un poco. Pensaba que la cosa era mucho más sencilla, sin intenciones especiales, y a propósito del punto capital de la salida de campo, me explícó que tenía un origen concreto: Marshall tiene una pierna de palo y sube mal las escaleras; su desaparición momentánea de campo permitía que le sustituyese un doble para los pocos segundos del final.

La anécdota es cómica; la conté en «Le Film d'Ariane» de L'Écran fran~ais» bajo la firma colectiva de Minotauro y seguí estando de acuerdo con aquel análisís inicial cuando me preguntaron mi opíni6n. Esto hízo que un buen día recibiera de un idíota una carta llena de ironía hacia los críticos de baja categoría haciéndome alusión a la nota de Minotauro que tenía que ignorar a la fuerza para seguir atribuyendo a Wyler los cálculos estéticos cuya hipótesis había él mísmo aníquilado. La historia es ejemplar y he comprobado varías veces que es verdadera. Excepto algunos dírectores, hablo de los buenos que, como René Clément o Lattuada,

profesan una conciencia estétíca y aceptan la discusión en el terreno, casi todos los demás oponen a las exégesis críticas una actitud que va del asombro a la irritación. No obstante, este asombro es sincero y perfectamente comprensible. En cuanto a la irritación, procede a menudo del despecho de ver desmontado un mecanismo cuyo propósito era precisamente dar impresión de unidad (sólo *los* mediocres pueden sacar provecho de ello en cuanto que la mecánica no funciona) o de verlo desmontar en un orden que no es el suyo. Así vi a un realizador tan inteligente (y consciente) como Jean Gremillon hacer de tonto de pueblo y sabotearme un debate sobre *Lumiere d'Été* por la razón evidente de que mis razones no eran las suyas. ¿Cómo iba a demostrarle que estaba equivocado? Recordemos la anécdota de Paul Valéry que, al salir de la clase en la que Gustave Cohen había hecho su famoso comentario del «Cimetiere Marin», pronunció unas palabras de admiración irónica hacia la imaginacíón del profesor. ¿Diremos que Paul Valéry era sólo una persona intuitiva traicionada por la explicación textual de un pedante y que el «Cimetiére Marin» es tan solo escritura automática?

En verdad, la situación es bien sencilla y esta contradicción aparente entre el crítico y el autor no debería turbar a nadie. Está en el orden natural de las cosas, subjetiva y objetivamente.

Subjetívamente, porque la creación artístíca es -incluso en los temperamentos más intelectuales- esencialmente intuitiva y práctica: se trata de efectos a alcanzar y de materia a vencer. Objetivamente, porque la obra de arte escapa a su creador y va más allá de sus intenciones conscientes, en proporción a su calidad. Las bases de esta objetividad residen también en la psicología de la creación en la medida -inapreciable- en la que el artista no crea realmente, se limita a cristalizar, a ordenar las fuerzas sociológicas y las condíciones técnicas en las que se inserta. Esto es verdad particularmente en el cine americano en el que vemos a menudo unos éxitos casi anónimos en los que todo el mérito viene a recaer antes sobre el sistema de producción que sobre el director. Pero una crítica objetiva, metódicamente ignorante de las «intenciones», puede perfectamente basarse en la hipótesís de la obra más personal, como lo es un poema o un cuadro, por ejemplo.

Esto no quiere decir que el conocimiento personal de los autores, lo que dicen acerca de ellos mismos y de su trabajo no pueda aclararnos, y las recientes entrevistas grabadas en magnetófonos que publicamos anteriormente lo demuestran. Estas confidencias son al contrario infinitamente apreciables, pero no se sitúan en el mismo plano que la crítica de la que hablo o, digámoslo así, constituirán una documentación precrítica en bruto que el crítico tíene la libertad de interpretar con el mismo derecho que la obra. Así, cuando Wyler me decía que había hecho salir a Marshall d\;!I campo con el sólo propósito de que le sustituyera un doble, yo pensaba que los defectos del mármol sirven sólo a los buenos escultores y que importaba poco que la fijeza de la cámara haya sido decidida a partir de esa contingencia técnica. Pero al día siguíente volví a ver a Wyler y fue él quien volvió a hablar del tema y me explicó que si la salida del campo no había sído una intención artística suya, en cambio el ligero «flou» del tercer plano (el de la escalera sobre la que muere Marshall) había sido pedida a Gregg Toland (cuando la película tiene casi toda ella profundídad de campo) con el fin de crear en el espectador una inquietud por falta de precisión del punto esencial de la acción. Ahora bien, era muy probable que este «flou» tuviese el mis-

mo origen: camuflar la sustitución del actor por su doble. Simplemente, en el segundo caso, el realizador había tenido conciencia del efecto y del medio, lo que era suficiente para elevar una servidumbre material a la dignidad de un hallazgo artístico. A no ser que, profundamente sorprendido por el hecho que podemos ver tantas cosas en dicho plano, haya soñado durante la noche y se haya despertado convencido retrospectivamente de que lo había. hecho adrede. Creo que la exactitud de mi interpretación no importa mucho en definitiva, para la gloria de Wyler y la excelencia de *Little Foxes.*

Escribo estas generalidades para reconfortar y animar de antemano a los que, en este mismo número de los «Cahiers du Cinéma» van a admitir, hasta nueva orden, que Alfred Hitchcock tiene un talento que esta entrevista podría a veces desmentir. Si su fe tiene que vacilar que sea por unas razones mejores. Soy plenamente consciente de que no acorralé al autor de *Lady Vanishes.* Hay que pensar también que la naturaleza relativamente seria de mis preguntas, completamente distintas a las que podía estar acostumbrado en América, pudo desconcertarlo; admito que pensemos que sus respuestas tendían más a enmascararlo que a revelarlo. Su afición por la broma es bastante conocida para permitirnos esta ínterpretación.

Pero ahora que he dicho todo lo posible contra mi mismo y mis relaciones con Alfred Hitchcock, me permitiré añadir que estoy personalmente convencido de la sinceridad de mi interlocutor y que no dependió de mí que juzgue menos severamente su obra.

* * *

la primera vez fue en el mercado de flores de Niza. Se rodaba una escena de pelea. Cary Grant lu-

chaba contra dos o tres duros y se revolcaba en el suelo bajo los claveles. Observé durante una hora larga, durante la cual Hitchcock no intervino ni dos veces síquiera; encogido en su sillón, parecía aburrirse enormemente y soñar con algo que no tenía nada que ver con ésto. Los ayudantes sin embargo dirigían la escena y el propio Cary Grant explicaba con una precisión admirable a sus compañeros, judokas de la policía de Niza, las presas que tenían que hacer. Míentras estuve allí se volvió a hacer el plano unas tres o cuatro veces antes de que fuese considerado como satisfactorio. Después, se preparó el rodaje del siguiente, un inserto en primer plano de la cara de Cary Grant bajo una avalancha de claveles. Durante este descanso Paul Feyder, primer ayudante francés de la película, me presentó a Hitchcock. Durante los cincuenta o sesenta minutos que duró nuestra conversación (habían vuelto a empezar las tomas de vistas), Hitchcock sólo miró lo que se hacía una o dos veces. Cuando lo vi levantarse e ir a hablar con los ayudantes y el protagonista, creí que se íba, por fin, arreglar un punto delicado de dirección; un minuto después volvía hacia mí moviendo la cabeza enseñándome su reloj. Había caído el sol y creí que me quería decir que la luz no era suficiente para el color. Pero me desengañó rápidamente con una sonrisa muy típicamente británica: «*¡Qué va! La luz* es *excelente pero el contrato del señor Grant prevé que* su *Jornada laboral* se *acaba* a *las* 6 y *son las* 6 *exactamente; volveremos* a *emprender el trabajo mañana».* Durante esta primera entrevista había tenido tíempo de preguntarle más o menos todo lo que tenía previsto, pero las respuestas habían sido tan despistantes que decidí comprobarlas, en la medida de lo posible, con un contra-interrogatorio acerca de los puntos más delicados. Hitchcock me dedicó de buena gana una hora más en un sitio tranquilo del

«Carlton» de Cannes. Lo que sigue es el resumen de la materia de estas dos entrevistas sin que yo distinga lo que pertenece a la primera o a la segunda.

Tengo que decir ahora que entiendo y hablo mal el inglés; no puedo arreglármelas sin intérprete y tuve la suerte de encontrar eh Sylvette Baudrot, script-girl francesa del equipo, más que una intérprete excelente, una colaboradora que se meti6 en el juego. Quiero agradecérselo cordial mente aquí.

Ataqué con estas palabras más o menos: *«Mientras la crítica tradicional le reprocha* a *menudo un formalismo brillante pero gratuito, algunos jóvenes críticos franceses profesan al contrario una admiración casi general por* su *obra* y *descubren en ella, más allá de las coartadas policíacas, un mensaje constante* y *profundo. ¿Qué OPina*?».

Respuesta: *«Me intereso* a priori *muy poco por la historia que cuento. Me intereso únicamente por el método de contarla,* es *lo único que* me *importa».* Hizo entonces el relato de *Rear Window,* desde el punto de vista de todas las astucias técnicas que constituyen la originalidad de la película. Sabemos que se trata una vez más de una película policíaca en la que la investigación es l/evada por un periodista sin trabajo que tiene que quedarse en su habitación porque tiene una pierna de escayola. Descubre el crimen, los móviles y el asesino con la sola observación de las idas y venidas en el encuadre de la ventana de enfrente y en el patio interior del edificio. La cámara se queda durante toda la película en la habitación del periodista y solo ve lo que el periodista puede ver físicamente, bien a simple vista, bien con la ayuda de unos gemelos, lo que permite, a pesar de todo, unos cambios de óptica. Pero como las tomas tenían que hacerse desde lejos, hubo que emplear unos teleobjetivos muy picados. La construcción del decorado planteó también problemas complicados para permitir

al protagonista la mayor cantidad posible de desplazamientos de sus vecinos conservando al mismo tíempo la verosimilitud arquitectónica de una ciudad americana. Hitchcock insiste mucho en el hecho de que la mítad de la acción de la película es muda ya que el periodista ve pero no oye nada. Así, debe de recurrir a unas astucias de «cine puro», lo cual le encanta. En general, los diálogos le parecen de una facilidad nefasta, porque limitan la expresión cinematográfica. Reconoce que varías películas suyas tienen este defecto.

Pero no me he desviado de mi propósito inícial y no me voy a dejar llevar por la oposición falaz entre la forma y el fondo. Lo que Hitchcock llama los «medios» puede ser sólo una forma más indirecta (y más consciente) de perseguir, si no un argumento, por lo menos un tema. Insisto pues sobre la unidad de su obra. Me la confirma en forma negativa. Lo único que pide a los guiones es que estén en su línea (<<myway»). Introduzcámonos en el umbral de esta puerta. Lo que quiero conseguir es precisamente la definición de ese «way». Hitchcock no vacila: se trata de cierta armonía entre el drama y la comedia. Sólo pueden ser «puro Hitchcock» *(sic)* las películas en las que puede jugar con esta relación discordante. Aunque esta precisión hace más referencia a una manera de concebir la historia que a un contenido propiamente dicho, no se trata tampoco de problemas formales sencillos. Me atrevo a pronunciar la palabra «humor». Hitchcock la acepta en seguida, lo que quiere decir que puede ser considerado quízás como una forma de humor y me cita espontáneamente *Lady Vanishes* como si fuese la película más conforme a su ideal. ¿Hay que concluir a partir de ésto que su obra inglesa es más «típicamente hitchcockiana» que la americana? Sin ninguna duda y en primer lugar

porque los americanos tienen un espíritu demasíado positivo para admitir el humor.

Nunca hubiera podido rodar en Hollywood *Alarma en el expreso,* pues el productor a la simple lectura del guión, le habría opuesto la inverosimilitud de enviar en tren a una vieja como portadora de un mensaje, cuando un telegrama haría ese servicio con mayor seguridad y rapidez. El había creído agradar a su vieja criada italíana llevándola a ver *Ladrón de bicicletas,* pero ella no pudo menos de asombrarse de que el obrero no consiga que le presten una bici: América contagía pronto. Además en Hollywood los films se hacen para las mujeres; a sus gustos sentimentales se ajustan los guiones, pues son ellas sobre todo las que ponen en marcha las recaudaciones. En Inglaterra todavía se hacen películas para hombres, pero por eso precisamente se van cerrando los estudios. El cine ínglés cuenta con excelentes técnicos, pero las películas ínglesas no son suficientemente «comerciales» 'y Hitchcock comprueba con una mezcla de lástima y vergüenza que allí la gente está en paro cuando él trabaja. Pero es naturalmente preciso que el film aporte más dinero del que ha costado. El director es responsable del dinero de los demás, de mucho dinero, y tiene la obligación, a pesar de que lo tenga, de trabajar en plan comercial. «My weakness (mi debilidad), me repite Hitchcock, es la conciencia del dinero de que soy responsable».

Abro aquí un paréntesis: en nuestra segunda entrevista, como la conversación volvía a versar sobre esta cuestión, Hitchcock me pareció un poco preocupado, de manera convencional, por corregir esta crítica íildirecta a la preocupación comercial al afirmarse que lo fácil era la película artística cuando lo verdaderamente difícil era hacer una buena película comercial; esta paradoja es, a pesar de todo perfectamente plausí-

ble. De todas formas, el sentido de su primera autocrítica no se prestaba a equívocos y la necesidad de renunciar al humor adulto y masculino para satisfacer a la producción americana no le había presentado como una tortura refinada. Cuando, al llegar de Inglaterra vio, en la puerta de los estudios Warner, a los técnicos con su tartera hacer cola ante el reloj de fichar, se preguntó con ínquietud si el cine seguía siendo aun una rama de Bellas Artes.

Fiel a mi papel de abogado del diablo, le hago notar que en los estudios de Hollywood tuvo a su disposicíón quizás una suntuosidad de medios técnicos que estaba de acuerdo precisamente con la línea de su inspíración. ¿Acaso no estuvo siempre preocupado por los trucos técnicos ingeniosos y a veces complejos para obtener ciertos efectos de dirección? Respuesta categórica: la importancia de los medios técnícos puestos a su disposición no le interesa particularmente. En la medida en que encarecen la película, aumentan más bien las servidumbres comerciales. En resumen, su ideal, modesto, es en estas condiciones perfeccionar «la calidad de la imperfección ». Esta frase, un poco sibilina, fue de las que me llevaron a volver a ver a Hitchcock para obtener una confirmación y más precisiones. Para ello, mi intérprete, Hitchcock y yo hablamos durante un cuarto de hora largo. Hitchcock mantuvo esta frase y la comentó pero no me atrevo a decir que la aclaró. La repito en inglés: *«I* try to *achieve the quality* of *imperfection».* Creí entender que la calidad de la que se trataba era la perfección técnica americana (que falta al cine europeo) y la «imperfección», al margen de libertád, de imprecisión, digamos, de humor que representa para Hitchcock la superioridad de las condiciones del cineasta inglés. Se trataría pues, en opinión del realizador de *I Confess,* de lograr con éxito la alianza

casi imposible entre la perfecta ejecución técnica, la mecánica engrasada y flexible de *Hollywood,* y el balbuceo creador, el «Deus ex machina» inspirado, del que el cine europeo sigue teniendo la exclusiva. Estoy parafraseando ahora y me esfuerzo por resumir una conversación en la que subsistía para mi, lo confieso, cierta oscuridad debido quizás a mi poca agilidad intelectual en el idioma inglés, pero también, creo, en la voluntad irónica de mi interlocutor. Porque varias veces noté en él un gusto por hablar de manera elegante y ambigua que llega a veces al juego de palabras. Chabrol se dio cuenta de ello un poco más tarde en París cuando Hitchcock jugó teológicamente sobre «God» y «Good ». Este gusto corresponde seguramente a una forma de ser pero quizás también a cierto camuflaje intelectual. Sin embargo no me pareció que esta preocupación afectara más que a lo marginal de nuestro diálogo. En general, las respuestas eran claras, firmes y categóricas. Raras fueron las ocasiones en que, para corregir el exceso de una afirmación demasiado escandalosa o paradójica, o porque la pregunta era particularmente embarazosa, esta especie de humor crítico le sirvió para rectificar lo dicho o salirse por peteneras. La sinceridad general de sus respuestas y me atrevería incluso a decir, hasta cierto punto su ingenuidad (aunque no desconozco la parte de bravata y de paradoja que contienen) quedó indirectamente demostrada por su reacción frente a uno de mis razonamientos. Seguía todavía en mi propósito inicial que era hacerle reconocer la existencia y la seriedad de un tema moral en su obra; decidí, ya que no me lo confesaba, sugerirle uno yo mismo, apoyándome para ello en la perspicacia de los hitchcockianos fanáticos. Le hice notar, pues, que un tema, por lo menos, aparecía en sus películas principales, que sobrepasaba seguramente por su alcance

moral e intelectual el simple «suspense», el de la identificación de un personaje más débil con uno más fuerte, bien bajo la forma de una captación moral, de una fascinación como en *La sombra* de *una duda* donde el fenómeno está subrayado por la homonimia de la sobrína y del tío, bien aun como en *fxtraños en un tren,* película en la que un individuo roba de alguna manera el crimen mental del protagonista, se lo apropia, lo ejecuta y viene luego a exigir el cambio con ventaja a su favor, incluso en Yo *confleso,* película en la que esta transferencía de personalidad encuentra en el sacramento de la penitencia una especie de confirmación teológica, ya que el asesino considera más o menos conscientemente que la confesión no sólo ata al padre como testigo sino que también justifica de alguna manera que acepte el papel de culpable. La traducción de un argumento tan sutil no era fácil. Hitchcock la escuchó con atención y contención. Cuando por fin lo comprendió, vi, por prímera y única vez en esta entrevista, que le turbaba una idea imprevista e ímprevísible. Había encontrado el hueco en esa coraza de humor. Sonrió, encantado, y pude seguir en su rostro el recorrido de la idea; le veía claramente que cuanto más pensaba en ella, más descubría con satisfacción su exactitud y él fue quíen encubrió la confirmación de ella en el guión de *Rear Window* y de *Catch* a *thief.* Es el único tanto indíscutibie que se han apuntado los exegetas de Hitchockc gracias a mi, pero si este tema está presente realmente en su obra, les debe a ellos el haberlo descubíerto.

Sin embargo, no guardé la iniciativa durante mucho tiempo, y la autocrítica contínuó síendo tan severa. *I Confess* por ejemplo fue condenada por su falta de humor; no se había mezclado la comedia al drama. Tampoco está muy contento con sus intérpretes. Ann Baxter es una actriz excelente pero su personaje no es

socíalmente verosímil en Canadá. Hubiera preferido a Anita Bjork que gustó mucho en *Señorita Julia* pero Hollywood se asustó con sus altercados conyugales *(el* recuerdo de los de Ingrid Bergman estaba presente todavía en la mente de todos).

Le repliqué que sin embargo estaba interesado en este tema, sacado de una obra por Louis Verneuil (<<vendida»,corrige). Sí no la había rodado entonces fue s610 por que la Warner tuvo unas complicaciones de censura. No hay nada misterioso en este atraso. ¡De acuerdo! Pero ¿no debemos considerar que se sentía ínteresado por las películas de las que era productor? No, en absoluto, en particular *Under Capricorn* que, al margen de su fracaso, sólo era en principio una empresa comercial. Todos mis esfuerzos para salvar algo de esta película han sido vanos. Hitchcock se quejaba de que no se podía aguantar a Ingrid Bergman, cuando estaba en el apogeo de su gloria, ¿A pesar de todo, digo, las secuencias tan bríllantes en continuidad de tiempo que eran lo mejor de la experiencia técnica de *Rope* ?... ¡Qué va! Le trajeron después muchos problemas a la hora del montaje: ¡No se podía cortar nada!

Volviendo a hablar de *I Confess,* obtengo sin embargo una concesión importante. No le disgusta que alabe la extrema sobriedad técnica, la intensidad dentro de la austeridad. Es verdad que cuida mucho de ello y que le gusta mucho la película por estas razones formales. Para caracterizar este rígor en la dirección, habría incluso que emplear un epiteto del «vocabulario clerícal»... Propongo «jansen ista». *«What is jansenist* ?». Sylvette Baudrot le explica que los jansenistas eran los enemigos de los jesuitas. La coincidencia le parece muy cómica porque estudió con los jesuitas. ¡Debió de desahogarse de su educación en

I Confess! No le digo sin embargo que le hubiera creido un alumno más aventajado. Por lo menos en teología.

¿Cuáles son de sus películas americanas, las que considera como más comerciales y menos dignas de estima? *Spellbound* y *Notorious.* Las que más le gustan: *La sombra de una duda* y *Rear Window.*

Ya hemos hablado de esta última. ¿Qué es lo que le gusta en particular de la primera? -la verdad, el realismo social y psicológico con arreglo, naturalmente, a este humor dramático que ya definimos. Pudo evitar las concesiones y las «fantasías» comerciales que desnaturalizan más o menos sus otras películas americanas.

La entrevista está acabándose; no es que mi interlocutor parezca impacientarse, sino que no veo ya cómo podría volver a hacer versar la conversación sobre lo esencial. Hago ahora preguntas secundarias y formales: ¿es verdad que no mira nunca por la cámara? Sí. Ese trabajo es completamente inútil, todos los encuadres están previstos e indicados con antelación en pequeños dibujos que ilustran el desglose. En cuanto se lo pido, me hace de inmediato varios. Permítame añadir aquí un comentario personal: me pareció adivinar, gracias tanto a algunos puntos concretos de la conversación como a testimonios de los colaboradores de Hitchcock, que una concepción de la dirección bullía constantemente en la mente de Hitchcock: la de'la tensión en el interior del plano. Tensíón que no podríamos reducir ni a las categorías dramáticas ni tampoco a las plásticas, pero que participa de las dos al mismo tiempo. Se trata siempre de crear en su «puesta en escena», a partir del guión pero sobre todo por el expresionismo del encuadre, de la iluminación, de la relación que tienen los personajes con el decorado, una inestabilidad esencial de la imagen. Así pues cada plano es como una amenaza, o por lo menos, una espera

ínquíeta. Aprovecho sin duda la leccíón del expresío-nismo alemán que lo influenció mucho, como me lo confesó durante su estancia en los estudíos de Munich, pero no engaña al espectador: del simple interés dra-mático a la angustia, nuestra curíosidad no surge por la vaguedad o la imprecisíón de las amenazas. No se trata de una «atmósfera}} en que todos los peligros pueden surgir como una tempestad sino de un desequilibrio como el de una masa de acero pesado que empieza a deslizarse por una pendiente muy lisa y cuya aceleración futura podríamos fácilmente calcular. La dirección sería pues el arte de mostrar la realidad sólo en estos mo-mentos en los que la perpendicular trazada desde el centro de gravedad dramático va a salir del polígono de sustentación, dejando a un lado tanto el impulso ínicial como el fracaso final de la caída. Para mí, la clave del estilo de Hitchcock, este estilo tan indiscutible que reconocemos enseguida, en el fotograma más banal de sus películas, reside en la calidad admirablemente determinada de este desequilibrio.

Para mayor tranquilidad, una pregunta más, cuya respuesta es fácil preveer: ¿Improvisa? En absoluto. Tiene *Catch* a *Thief* en mente, íntegramente, desde hace dos meses. Por eso le vi tan relajado durante el «tra-bajo». Además, añade con una sonrisa amable y dando por acabada la entrevista, ¿cómo hubiera podido con-sagrarme esta hora en pleno rodaje si al mismo tiempo hubiera tenido que pensar en su película?

Una manera muy bonita de acabar nuestra en-trevista.

(Cahiers du Cinéma, octubre de 1954).

ATRAPA A UN LADRON

(TO CATCH A THIEF, 1955)

Durante las conversaciones que pude tener con él cuando rodaba precisamente en un rincón de la Costa Azul y de la Baja Provenza donde yo estaba de vaca-ciones, Alfred Hitchcock me había dicho que consi-deraba *To Catch* a *Thief* como una película comercial en la que comprometía solamente su habilidad. Quizás haya en estas palabras un poco de afectación; pero ahora me parece evidente, sin lugar a dudas, que *Atrapa* a *un Ladrón* no puede ocupar un lugar semejante en la obra de Hitchcock al de *Rear Window* o *I Confess.*

Se trata solo ciertamente de una diversión. Pero después de haber dicho esto, hay que darse prísa en añadir que *Atrapa* a un *Ladrón* no deja de ser una pelí-cula excelente, y en la que Alfred Hitchcock ha puesto algo más que la habilidad más grande del mundo, ya que son fáciles de encontrar en esta película los temas que le gustan y que la joven crítica francesa hitchcockiana parece habérselos revelado. Podemos decir íncluso que, en la medida en que Hitchcock no se ha comprometido por completo en esta película, estos temas, tratados de manera relativamente formal y externa, aparecen de manera todavía más clara y, en particular, el prin-

cipal que Fran~ois Truffaut puso de relieve de manera bastante irrefutable: el de la identificación de un personaje con otro, identificación de algún modo ontológica y que es la clave de la acción.

Veanlo ustedes. Un antiguo ladrón acróbata llamado «el gato», especialista en robar joyas, se ha regenerado después de haberse «redimido en la Residencia». Vive una vida tranquila, pero unos nuevos robos cometidos desde hace algún tiempo con su estilo hacen creer a la policía que «el gato» ha vuelto. Arrestado, pero puesto en libertad provisional, el hombre tiene diez días para demostrar su inocencia descubriendo a su plagiario. Llegará a hacerlo obteniendo del representante de seguros la lista de las más ricas ancianas que poseen joyas en la Costa y adivinando en cuál de ellas su imitador va a poner sus miras. Por supuesto, no les voy a contar el desenlace de este enigma; quizás lo descubrirán si son bastante perspicaces para discernir, gracías a algunos detalles, cuál es, de todos los personajes que rodean a Cary Grant, su doble y a la vez su simétrico.

Pero, dejando aparte este detalle de dirección, puedo revelar otro. Hitchcock me había contado en Niza una escena de la que parecía enorgullecerse. Cary Grant íba a visitar por la noche a Grace Kelly en su habitación del Carlton con el pretexto de poder asistir mejor a unos fuegos artificiales en el mar. Ya que las cosas evolucionaban como podemos imaginar pero la censura americana prohibía que se mostrase nada que fuese reprobable, Hitchcock encadenaba un beso con un castillo de cohetes. Confieso que pensé que la alusión, poco fina, no justificaba que el realizador se regocijase con ella. Me pareció incluso bastante mala y pensé que a nuestros hitchcocko-hawksianos no les iba a bastar toda su mala fe para encontrarla genial.

Sin embargo, la secuencia es efectivamente sensacional pero por una razón que Hitchcock no había mencionado y que quizás incluso no habría sabido explicar de manera lógica por lo muy integrada que estaba al contenido visual de la imagen que tenía en la cabeza; Grace Kelly en efecto pretende seducir a Cary Grant por sus joyas, le obliga a acariciar el collar de diamantes que lleva en su cuello. Toda esta escena de un erotismo extraordinario, está basada sobre la ambigüedad del deseo suscitado en el héroe. Durante todo el principio de la escena, los cohetes que vemos estallar en el cielo son el símbolo alusivo, no de la emoción sexual, sino del brillo de las joyas, y más tarde los fuegos artificiales adquieren un significado simbólico erótico al mismo tiempo que Cary Grant siente aumentar en él el deseo.

Y el significado de las últimas imágenes pirotécnicas ya no tiene ambigüedad, porque la acción sugerida ya no es efectivamente ambigua. Por supuesto falta en este comentario lo que sólo el ojo puede entender: la plenitud visual de las imágenes. No bastaría para hacer sutil a una idea, muy primaria en su origen, si no fuese restituida por virtud de la dirección a su virginidad intelectual.

Por supuesto, la verosimilitud no es siempre lo mejor de este guión. Hitchcock especuló, para darse algunas facilidades de intriga, sobre la ignorancia anglosajona de las costumbres francesas. La «quiche 10-rraíne» (1), por ejemplo, no es una especialídad del sur de Francia y la policía francesa, desafortunadamente, no deja tan fácilmente en libertad provísional a una persona sospechosa. Pero tendríamos que ser muy masoquistas para detenernos en esto ya que estas liber-

(1) Tarta con tocino. jamón y queso, entremés típico de Lorena. N. del Traductor.

tades sin importancia sirven para justificar unas situaciones muy graciosas.

Quisiera añadir algo más todavía. Aunque la mitad de los actores son franceses -o precisamente por esta razón suplementaría- es mejor por supuesto ver *Atrapa a un Ladrón* en versión original. Pero si quieren ver a pesar de todo la versión doblada, vayan por lo menos a verla en el Cine Paramount donde se beneficiarán de la proyección horizontal, la única que da todas sus ventajas al procedimiento de Vistavisión es decir, una pantalla grande, una definición mejor que las películas antiguas sobre las pantallas clásicas.

(L'Observateur, 29 diciembre de 1955)

LA VENTANA INDISCRETA

(REAR WINDOW, 1954)

La ventana indiscreta es seguramente la película técnicamente más hábil y más perfecta de Alfred Hitchcock. Incluso la continuídad en la toma de vistas en *Rope* no constituía una proeza comparable a las múltiples dificultades técnicas resueltas aquí por Hitchcock. La idea inicial del guión es aquí una concepción de la «puesta en escena», cuya ejecución se subdivide en varias series de problemas técnicos acerca de la construcción del decorado, de la toma de vistas y del sonido.

Un famoso reportero fotógrafo, inmovilizado por una pierna escayolada, espera en su pequeño apartamento neoyorquino el día en que podrá volver a recorrer el mundo. Esta invalidez provisional lo deja en manos de su encantadora novia que se esfuerza para convencerle para que abandone la aventura y se case con ella. Sus frecuentes visitas no bastan para distraer al reportero de los múltiples espectáculos que se ofrecen a su observación en los pisos de enfrente. Hace mucho calor y las ventanas están siempre abíertas. Reconstituir la vida y el carácter de los veclnos de enfrente es una ocupación poco recomendable pero apasionante. Hay un matrimonio viejo sin niños que ha amaestrado

a su perrito a bajar desde el segundo piso en una cesta para ir a hacer pis en el patio. Un pianista que ha tenido unas decepciones sentimentales y que se emborracha para olvidarlas. Una solterona a la que la soledad ha vuelto un poco loca y que organiza unas cenas íntimas para dos personas en las que está siempre sola. Una pareja de jóvenes casados en cuya casa las cortinas están siempre corridas y la luz siempre encendida. Una bailarina cover-girl cuyos jugueteos gimnásticos constituyen un espectáculo agradable. Por fin, y sobre todo, hay un viajante de comercio que cura con una devoción lastimosa a una mujer desabrida y que se las da de enferma para fastidiar a su marido. La intriga empieza con este matrimonio. En efecto el periodista observa una noche que el viajante de comercio sale varias veces de su casa con una maleta de aluminio. Estas curiosas idas y venidas son inexplicables. A la mañana siguiente, la ventana de la mujer está cerrada y el hombre muy atareado limpiando su casa. Parece evidente que la mujer ya no está. Nuestro detective amateur adquiere la convicción de que fue asesinada y despedazada por el marido. También es verdad que hubiera podido irse sencillamente *de* viaje. Es la conclusión que saca un detective profesional, amigo del reportero, conclusión que no satisface en absoluto a éste y tampoco a la novia que se interesa, un poco tardíamente, por las deducciones policíacas.

Es inútil revelar más cosas de esta película; este resumen parcial basta para mi crítica sin relatar el guión, aunque no se trata en absoluto de una película policíaca del tipo de *Las diabólicas*. *La ventana indiscreta* es una película que podemos volver a ver o ver conociendo el desenlace.

* * *

Así pues, Hitchcock concibió el guión y realizó la película desde el punto de vista de su protagonista. Queda excluida de la puesta en escena, por definición, todo lo que no ve u oye James Stewart desde su sillón de ruedas. Sin embargo no se trata de una película «en primera persona» ni tampoco de una película subjetiva. El punto de vista que se ha escogido es lógico y físico. Estamos al lado de James Stewart, no dentro de él. La astucia policíaca reside pues en la dificultad de reconstituir los móviles y el proceso de un crimen a partir de observaciones lejanas y extraordinariamente fragmentarías. Para que esta operación sea verosímil y permita simultáneamente múltiples interferencias en la vida colectiva del inmueble perceptiva en las demás ventanas. Hitchcock constrUyó un decorado bastante extraordinario, perfectamente realista y en el que todos los descubrimientos están calculados astutamente. Por ejemplo, la de la calle entrevista en la brecha de dos paredes. Hubiera sido naturalmente insoportable percibir a los protagonistas inconscientes solo a la distancia real de dos fachadas. Era necesario poder variar el encuadre de los planos sin penetrar por eso en casa de los vecinos ni hacer trampas con el postulado inicial. Hitchcock se las arregló gracias a una idea técnica muy ingeniosa. La profesión de James Stewart le autoriza a poseer unos gemelos e incluso un enorme teleobjetivo adaptable a una cámara «reflex». Así pues están justificados lógicamente todos los cambios de objetivos e incluso los planos muy cercanos.

El color es utilizado igualmente con maestría bien para unos efectos dramáticos impresionantes (por ejemplo cuando, en la habitación apagada, la presencia del asesino solo es indicada por el destello rojizo de su cigarrillo y por el reflejo de sus gafas), bien en la construcción del guión. Así James Stewart deduce que el

cuerpo fue enterrado en el patio cuando compara el color de una planta al final de la hilera con la de la flor en el mismo sitio, en la diapositiva en color que tomó algunos días antes desde su ventana.

.'Es evidente que desde su observatorio James Stewart *solo* puede ver, pero no oir. Toda una parte de la película es pues casi muda. Tenemos pues que reconstruir el diálogo a partir de los gestos y de las actitudes. Conseguimos hacerlo muy bien. El sonido no fue eliminado así por las buenas. Si no podemos entender las palabras, éstas nos llegan bajo la forma de ruidos leves de entonaciones. Todo un murmullo sonoro de un realismo extremadamente meticuloso añade a este decorado concreto su espacio auditivo.

* * *

Vemos que *La ventana indiscreta* constituye, antes que cualquier interés dramático, un andamio cinematográfico de una complicación y de una sutileza que suscitan nuestra admiración.

Queda por saber ahora si la obra en sí misma es digna de todas estas dificultades vencidas.

Pese a la elocuencia y la tenacidad de la crítica joven «hitchcocko-hawksiana» confieso que no me gusta todo en esta película, ni mucho menos. Por supuesto reconozco que la película tiene unos elementos muy convincentes. El guión puede subdividirse en tres temas estrechamente entrelazados pero que son sin embargo de naturaleza distinta. El tema sexual; el de las relaciones entre Grace Kelly, mujer guapa e inteligente, locamente enamorada y James Stewart que, sin desdeñarla, no quiere de ninguna manera abandonar su vida de soltero. Estas relaciones están tratadas, por supuesto, de manera alusiva pero de tal forma que su naturaleza

física y psicológica no suscita ninguna duda en nosotros. La falta de pudor de Grace Kelly que se ofrece, con una obstinación en los límites de lo tolerable, a un hombre que piensa sobre todo en la incomodidad de su escayola y en las molestias del matrimonio, antes de preocuparse por jugar a los detectives, constituye una audacia real y cuya autenticidad erótica sólo tiene equívalente en una película americana sobre mil; Dos armónicos de este tema se vuelven a encontrar en los personajes se-, cundarios: la bailarina exhíbicionísta y la pareja insaciable.

* * *

Califico el segundo tema de unanimista. Quiero hablar de las biografías parciales de los personajes observados en los distintos pisos. Para mi son de lo más decepcionante, donde el «más difícil todavía» más se nota y más se irrita. Es también donde más concesiones se hacen, al revés que en el tema anterior, a la mitología hollywoodiana en materia social. Notamos sobre todo, la voluntad de concluir hábilmente una seríe de pequeños sketches brillantes en sincronismo con el desarrollo general de la intriga. Al final de la película sabemos todo sobre el pasado y el porvernir de estos personajes que por otra parte hemos visto tan poco. Nada se deja al misterio, ni siquiera lo que debería de nacer de la insuficiencia de nuestros medíos de ínformación. Aspiramos desesperadamente a la posíbilidad de ignorar algo sobre algún personaje, a una incertidumbre que permitiera a estos seres exístír fuera del guión de la película.

En cuanto al tema propiamente policíaco, es *muy* clásico y solamente su presentación es nueva. No tenemos más remedio que admirar su tratamíento. Por

ejemplo, el envenenamiento del perro que se ha convertido en un testigo molesto desde que ha ido a escarbar la tierra del patio, es sumamente ingenioso. Nos encontramos, en efecto, ante un doble objetivo. El primero es explícito, y permite una escena bastante extraordinaria cuando el ama del perro descubre su muerte; el otro es indirecto y sólo aparece cuando pensamos en ello. En efecto, hasta ahora el viajante de comercio nos había parecido más digno de lástima que antipático y James Stewart, al dárselas de justiciero, tenía un papel poco simpático. Estábamos dispuestos a excusar al pobre hombre de haberse deshecho de tal arpía. Era necesario para la buena marcha psicológica del guión que el detective vuelva a ser simpático y que el «criminal» ya no se beneficie de ningún prejuicio favorable. El asesínato del perrito permite en el corazón del espectador el cambio profundo que el descuartizamiento de una mujer no había hecho posible.

* * *

Hay pues en *La ventana indiscreta* tres películas en una. La historia de las relaciones sexuales entre un hombre y una mujer y ésta es excelente. Una película policíaca ingeniosa, pero clásica, y una película en sketches construida de manera tan hábil que no nos creamos ni un instante a sus personajes. Su superposición constituye quizás un trabajo más que estimable, pero en el cual me parece ímposible, sin embargo, ver una obra sincera y que sobrepasa el plano de una diversión de calidad superior.

EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO

(THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, 1956)

Nunca pude seguir a algunos de mís colegas, dígase incluso amigos, en su admiración sín límites por Hitchcock, aunque reconozco que su tenacidad y el íngenio de su análisís han vencido quizás algunas de mis reticencías con respecto a su obra. Sin embargo sus películas ambíciosas como *I Confess* o *La ventana indiscreta* no llegan a entusiasmarme pese a la admiracíón que no puedo negarles, mientras que las obras de pura diversión como *Atrapa a un ladrón, Pero ¿quién mató a Harry?* o este *Hombre que sabía demasiado* me ponen de hecho eufórico. ¿No sería, que a pesar de todo, falta algo en las primeras, mientras que las segundas cautivan pero no prometen tanto? Hitchcock ha dicho varias veces, y no solo a mí, que sólo se interesa por la manera de contar la historia. Acepto tener en cuenta el humor y la pose, pero el interés de Hitchcock, consiste precisamente en que la forma se transforma en la substancia misma del relato, que no es tan sólo la manera de contar la historia sino una especie de visi6n a *priori* del universo, una predestinación del mundo a ciertas relaciones dramáticas.

En estas condiciones, se puede hablar en efecto de una metafísíca de Hitchcock, pero implícita e indirecta. Esta metafísica solo aparece libremente en la medida en la que no ilustra ninguna metafísica de guión, y en la medida también en que es un puro juego de las formas y de las estructuras independientes de la psicología o de la sociología. Esto no quiere decir que éstas no tengan que estar presentes, al contrario, Hitchcock se destaca en el trazo finamente caricaturesco. Tiene algo de un Lubitsch distinguido, británico por más señas, pero este ligero realismo, a la vez concreto y casí abstracto, solo sirve de contrapunto y de punto de apoyo a la universidad metafísica de las estructuras. Daré un ejemplo de ello más adelante. Podemos concluir de momento que Hitchcock es más serío de lo que pretende pero menos de lo que quiere hacernos creer.

El hombre que sabía demasiado pertenece evidentemente al tipo de guiones ingleses de Hitchcock, comQ *Los* 39 *escalones,* por ejemplo. No solo porque el tema de la película es el espionaje sino sobre todo por la ínverosimilitud deliberada de los datos del problema. Se trata esta vez de las desventuras de un matrimonio de amerícanós, James Stewart y Doris Day, de vacaciones en Marrakech, comprometido a pesar suyo y por error, en la lucha de un agente francés de contraespionaje (Daniel Gelin) contra una pareja de ingleses pagada por una misteriosa potencia extranjera. Estos han venido a Marruecos para reclutar a un pistolero capaz de asesinar a un primer ministro durante un concierto en el Albert Hall de Londres. Nunca es bueno estar comprometido, incluso vagamente, en un secreto de Estado. Para estar seguros de su silencio, los traidores secuestran al niño de los americanos que deciden callarse por fuerza, pero intentan volver a

encontrar a su híjo en Inglaterra antes de que el asesinato tenga éxito.

Descubren en efecto a los secuestradores en una igle~ia de barrio donde se las dan de pastores. Pero no lo suficientemente rápido para impedir, por una parte, que el niño sea transferido al sótano de la misteríosa embajada, y por otra, que el asesino se instale en un palco del Albert Hall y en la línea de tiro que conviene para el asesinato. La última parte de la película está dedicada entonces a dos «suspenses» magistrales; el primero relativo al atentado en el concierto (el asesino debe de disparar en un momento concreto de la partítura para camuflar el golpe de revólver con el ruido de los platillos); el segundo a la recuperación del niño durante una recepción en la embajada.

Si hice este resumen un poco más largo de lo que me lo hubiera permitído la preocupacíón que tengo de reservar al lector todas las sorpresas de la película es porque Hitchcock finge sorprendernos cuando en realidad especula mucho más sobre la espera. Su originalidad o su audacia consiste en efecto, en atreverse a volver a servirnos unas estructuras dramáticas antícuadas y tradicionales, renovadas radicalmente tanto por el virtuosismo como por unas sutiles pero decisívas alteraciones en los detalles. Puedo explicarles esto tomando como ejemplo el gran alarde de la película que es el «suspense» del concierto en el que esperamos el ruido de los platillos (y del revólver) mientras que Doris Day (que ignora la señal escogida) llora de impotencia en los pasillos del teatro y James Stewart se escapa de la capilla.

Como en el final de *fxtraños* en *un* tren pero, en mi opinión, de manera mucho más brillante aquí, Hitchcock usa sin vergüenza el montaje paralelo. El más víejo de los métodos de «suspense», inventado, como

lo sabemos todos, por Griffith para un famoso episodio de *Intolerancia,* se ha convertido ahora después de haberse usado tanto, en una de las figuras retóricas cinematográficas más íngenua. Su eficacia puramente formal y mecánica impediría en efecto a un director que no se haya despojado de todo su pudor, usarlo de nuevo excepto en géneros ingenuos como la película del oeste, por ejemplo. Para todos los directores, excepto para Hitchcock, porque para éste, llegando como he dicho a ímponer la estructura misma del relato como tema de la película, el más convencional de los métodos vuelve a ser el mejor. El espectador ya no se pregunta lo que va a ocurrir ya que *las* convenciones de la retórica se lo garantizan, se pregunta cómo Hitchcock se las va a arreglar de manera decente... No exagero nada. Por muy inculto que sea el espectador en materia de cine, acepta por supuesto la connívencia con el director (lo demuestran las risas en la sala) y la primera prueba de la fuerza de Hitchcock es haber llegado a tal punto de maestría que puede obtener exactamente, cuando quíere, la complicidad personal del público, tan cierto como Maurice Chevalier con un guiño o una sonrisa. Pero el cineasta está presente *sólo* por medio de su arte.

Se justifica pues que Hitchcock use el montaje paralelo ya que lo hace implícitamente en segundo grado y como figura retórica. Pero no se limita a tocar sus instrumentos con una virtuosidad irónica que borra todos los recuerdos del género; por un refinamiento supremo se las arregla para que haya unos desfases imprevisibles. Por ejemplo la larga secuencia del Albert Hall debería normalmente desembocar en la llegada de James Stewart al palco del asesino justo un segundo antes del ruido de los platillos. El montaje llamado «paralelo» es en realidad, como lo sabemos, un montaje convergente: dos acciones simultáneas, pero separadas en el espacio deben de reunirse antes de que lo irreparable se haya cumplido: El buen vaquero surge en su caballo justo a tiempo para salvar a la joven que iba a ser violada por el bandido. Si llegase demasíado tarde, todo el proceso retórico parecería retrospectivamente absurdo. La angustia que se nos impone no puede ser sino optimista.

Sorprendernos con un final trágico no sería digno de Hitchcock. Su astucia estriba en inventar una tercera solución. Consiste en romper la punta larga y afilada del haz de convergencia del montaje. Stewart llega un poco tarde, los platillos han resonado, pero Doris Day que ha visto el cañón del revólver, ha gritado justo a tiempo para asustar al asesino y desviar su tiro. El ministro es herido sólo ligeramente y sobre esta ruptura de la punta del «suspense» del Albert Hall va a apoyarse el segundo «suspense»: el minístro reconoce haber invitado a nuestra heroína a la embajada. Sólo puse de relieve aquí un ejemplo del arte de Hitchcock, pero deberíamos de contar muchos más y mostrar en particular qué uso sabe hacer también de un procedimiento no menos clásíco de la retórica policíaca, el de las falsas pistas: ¡diviértanse buscándolas! Habría también que señalar ese arte de la caricatura fina y despiadada cuya materia es, lo más frecuente esta vez, sociológica. Daré dos ejemplos de *ello:* la policía francesa vista brevemente al principío y la elección de los vestidos a partir del momento en que estamos en Inglaterra.

Por todas estas razones, *fl hombre que sabía demasiado* me parece de todas formas más perfecta en su género que *Atrapa* a un *ladrón* o que *Pero ¿ quién mató* a *Harry?* Podemos por supuesto ver en esta película únicamente una película menor y no quiero exagerar

su ímportancía absoluta pero para los que quieran captar el arte hítchcockiano lo más cerca posible de su perfecćión,. *fl hombre que sabía demasiado* suministra sin duda las ilustraciones más exquisitas de su genio cínematográfico.

(L'Observateur, 18 de octubre de 1956)

HITCHCOCK

Por ERIC ROHMER y CLAUDE CHABROL

Cuando era niño, había en algún lugar detrás de L'Etoile (no recuerdo sí era en la avenida de Wagram o de la Grande Armée) un escaparate publicitario de rodamientos S. K. F. que me maravillaba. Se veían unas combínacíones mecánicas extraordinarías en las que las fuerzas de fricción estaban milagrosamente cercanas a la nada. Un volante de acero, movido una vez, bastaba para movilizar, por su sola energía cinética, un juego íncreíble de poleas y de correas sobre sus árboles de transmisí6n. Esta mecánica maravillosamente inútil, giraba, así, durante días y días, sin otra intervención humana. Recuerdo también haber visto otra de estas maquinarias de acero, con ese bonito brillo oscuro, cuyo movimiento era indefinidamente mantenído por la sola caida, cada minuto, de una gota de agua. Pero lo que más me impresionó fue un juego de precisión en el que se veía caer, en un extremo del escaparate, sobre una placa de metal pulido, ligeramente inclinada, una bola de acero que después de rebotar varias veces sobre una serie de placas convenientemente orientadas, venía después de estos impactos impecables, a meterse en la casilla estrecha que la esperaba infaliblemente.

Espero que Rohmer y Chabrol consíderen como un cumplido el hecho de que su libro sobre Hitchcock haya hecho volver a mí memoria este recuerdo casi olvidado.

No se sabe muy bíen, después de esta lectura apasionante, si la perfección del sístema, su precisión micrométrica que va a la par con la elegancia y la flexibilidad de las articulaciones y con la dureza irrompible del material, son propias de la obra que analizan o solamente fruto de su pensamiento. Pero algo es cierto y es lo que me atrevería a llamar espectáculo intelectual, ideal, virtual que suscitan en nuestro espíritu y que es seguramente mejor que las películas de Hitchcock (1).

Si podemos considerar como un ideal crítico identificar el método con su objeto y hacer entrar. recíprocamente el objeto en el método, el librito sublime de Rohmer y Chabrol no es solamente una de las cumbres de la crítica cinematográfica sino también uno de los ejemplos más altos de crítica de arte y de literatura francesa en estos últimos años. La amistad y la confraternidad no pueden impedir que lo diga, más aún cuando su argumentación admirable no llega sin embargo a convencerme. Pero no importa y les doy las gracias por hacerme descubrir lo que me tendría que gustar, sí tuviesen razón.

(1) Creo que tengo *que* completar este ar'tículo con una cita de una carta que André Bazin me dirigió cinco meses antes de su muerte: «Acabo de concluir mi texto sobre Orson Welles; rellené 80 páginas en vez de las 50 previstas y esa reseña del Hitchcock de Rohmer y Chabrol del que no me siento muy orgulloso. Lo mejor es, indudablemente, lo que cito. Ese libro es un pequeño monumento crítico, una maravilla de escritura y de composición. Pero ¿quién se dará cuenta de ello? La causa estaba perdida de antemano. La importancia de Hitchcock es, definitivamente, considerada como menor. Y creo en efecto que lo es. Pero el libro de Rohmer y Chabrol no lo es. Es casi sublime. Dígalo a Rohmer por si creyese que mi reseña es pura amabilidad por mi parte ... ».
(Carta de André Bazin a Fran~ois Truffaut, 7 de julio de 1958).

¿Están equivocados? Esto es precisamente lo que no puede nadie demostrar a menos que se destruya su argumentación en el nivel en el que se sitúa. En estas condiciones, no temen nada. Por *eso* no voy a arriesgarme a ello admirando con júbilo no al Hítchcock que vi sino al que me hacen ver.

Busqué cuál podía ser la clave de esta demostración impecable, lo equivalente de la redondez perfecta de las bolas de acero S. K. F. Y creo que reside en el platonismo de Hitchcock (del suyo, por supuesto). El análisis llega siempre a revelarnos la «puesta en escena» como una pura impresión en la realidad espectacular de una idea matriz definida por nuestros autores con un ingenio que acaba siempre por ceder a la pertinencia. Cualesquiera que sean el guión y el tema, Rohmer y Chabrol encuentran el tema dramático y la idea moral que la película parece, sencillamente, venir a cumplir. Naturalmente, y lo sabemos, su propósito es hacer aparecer, en esta variedad, unas constantes, unos temas importantes como el del «cambio)} del que cada guión no es más que de alguna forma, una nueva variación. Pero el menor destello de la dialéctica de nuestros autores no es sin embargo el encontrar cada vez en esta unidad profunda unas novedades imprevistas que sólo después parecen necesarias y como inevitables. Llegan también a darnos la impresión fascinante de un Hitchcock siempre sorprendente, y no obstante siempre fiel por lo menos a sus proyectos fundamentales si no fiel a sí mismo. Pero he hablado de platonismo. Lo mejor es tomar un ejemplo entre cíen. Lo elijo en *Rear Window,* en el párrafo de «la Soledad)}:

«Idea materializada, de una parte, por la impotencia del reportero para moverse de su sillón, de otra, por' el conjunto de estas conejeras bien compartimentadas. que son los pisos que ve desde su ventana. Realísta,.

incluso, carícaturesco, éste último motivo no sírve de pretexto para la pintura de algunas de las especies que componen la fauna de Greenwich-Village en particular, y de una gran ciudad en general. Este mundo cerrado en el interior de ese otro mundo cerrado que es la ciudad que entrevemos por el hueco de un callejón estrecho, está compuesto por un número determinado de pequeños mundos cerrados cuya díferencia con las mónadas de Leibnitz es que posee unas ventanas y existe, por esto, no como cosas en sí síno como puras representaciones. Todo se desarrolla como sí sólo fuesen proyección del pensamiento -o del deseo- del mírón que no podrá nunca descubrir en ellas sino lo que puso en ellas, lo que desea o espera. En la pared de enfrente, separada por el abismo del patio, las siluetas borrosas son como sombras en una nueva cueva de Platón. Dando la espalda al verdadero *sol,* el reportero ve que no le dejan contemplar al ser cara a cara. Nos arriesgamos a esta interpretación, porque no es desmentida por el platonismo constante de la obra hitchcokiana. Al igual que las historias extraordinarias de Poe, ésta descansa en la base implícita de una filosofía de las ideas. Las ideas, aquí -incluso si se limitan a ser la idea pura del espacío, del tiempo o del deseo- proceden a la existencia y la crean ».

Rohmer y Chabro/ siempre encuentran y definen el tema que preside la «puesta en escena» y, más en abstracto todavía que la idea expresab/e, lo que llaman con razón en la crítica de *Strangers* on a *train,* «El número y figura». Es imposible resistir a la exégesis excelente de *fxtraños en un* tren según dos temas geométriCos: la línea, simbólica del cambio, de la transferencia, y el círculo que niega expresión de la soledad, del egoísmo, de la negativa. Más vale citar textualmente a nuestros autores:

«Es en la forma, lo hemos dicho a menudo, donde hay que buscar la profundidad. Es ella la que está preñada de una metafísica latente. Importa pues que consideremos la obra de Hitchcock de la misma manera exactamente que la de un pintor o de un poeta esotérico. Si la llave del sistema no está siempre debajo de la puerta, si las puertas están hábilmente disimuladas, no es motívo suficiente para gritar que no hay nada dentro.

«Se trata pues de seguír adelante, de no contentarse con descubrir cierto fetichísmo de las situaciones y de los objetos, sino de buscar la relación que une esas situaciones o incluso esos objetos. Hay que volver hacia las esencias más puras de la figura y del nombre.

«Materialicemos pues la idea de «cambio» bajo la forma de una referencía, de un vaivén. Crucemos esta recta con un círculo, turbemos esta inercia con un movimiento giratorío. He aquí nuestra figura construida, nuestra reacción puesta en marcha. No hay ningún hallazgo de *Strangers* on a *train* que no escape a esta matriz. La película empieza por unos primeros planos de pasos: estos «close-up» dan el ritmo y el tono. Hitchcock vuelve enérgicamente al estilo troceado: porque el espacio dimínuto de un decorado continuo no puede abarcar la dominante rectilínea que aquí conviene estirar lo más posible; porque importa hacer sentir el vacío que separa aquí a los dos compañeros. Pero el espacio no deja de estar presente, tangible, lleno, de derecho si no de hecho. Luego nos encontramos en el tren, mensajero de esta continuidad virtual. En un compartímiento, dos hombres hablan: el primero, Guy (Farley Granger) es un profesional del tenis, el otro, Bruno (Robert Walker) se hace pasar por uno de sus hinchas. Bruno habla del vértigo de la vida moderna, de la embriaguez de la velocidad, y

luego propone a Guy lo siguiente: lo que hace que un crimen sea imperfecto es que, gracias a *los* móviles, se descubre al autor. Cambiemos los móviles por un «intercambio» de crímenes. Mataré a su mujer que no se quiere divorciar y usted matará a mi padre. Guy rehusa la proposición de Bruno pero no llega a convencer a su mujer que es vendedora en una tienda de «discos». No podrá casarse con la que quiere, Ann, la hija de un senador. Bruno decide actuar. Acecha a la mujer de Guy que, acompañada por unos soldados va a las ferias. Allí, al encontrarse con un niño que apunta hacia él con su rev6lver, hace «estallar» el «globo» con una quemadura de cigarrillo. Luego la pandilla se embarca en un «lago» al salir de los «dédalos» de un «túnel». Juegan al escondite: es la ocasión que aprovecha Bruno para estrangular (es decir «apretar» con sus manos) la garganta «redonda» de la mujer de Guy. La escena está filmada a través de los cristales de sus «gafas» caídas en la hierba. El asesino entonces le hace chantaje al jugador de tenis, lo tiene en su poder bajo el efecto de una escena de «maleficio», haciéndole asumir al mísmo tiempo la responsabilidad y las ventajas del crímen.

«Pero este técnico perfecto del crimen es en realidad un neurótico. Estrangular a la mujer de Guy ha sido para él tanto un placer como un cálculo. El odio que tiene por su padre, la manera con la que cuida a su madre, el deseo de su destrucción, de evasión, su frenesí maquinador no dejan ninguna duda sobre el origen edípico de esta psicosis; le han fascinado las «curvas» y la «blandura» de esta garganta. Como los dientes de la Berenice de Poe ella es una idea. Volverá a encontra esa idea en la forma de esa garganta «redonda» y de las «gafas» de la hija menor del senador. Esta contempla cómo estrangula de broma a una de

las invitadas a la reunión en la que él se ha introducido. Y, capaz de pintar todos los tipos de desdoblamientos posibles, Hitchcock nos hace participar, de una manera magistral, en el terror de la joven que descubre que es objeto de un deseo del que otra chica es la víctima. Bruno, que casi se ha traicionado, decide, para sembrar la confusión, dejar en la isla el mechero que robó a Guy durante su primera entrevista en el tren. Esto nos permitirá ver una carrera a la que precede un campo de tenis (dénse cuenta otra vez del «intercambío» y de la pelota «blanca»), Bruno, perderá tiempo buscando el mechero que ha caído en una alcantarilla mientras Guy, con la complicidad de la hermana de Ann que vierte sobre uno de ellos un bote de talco (<<blanco») llegará a distraer la vigilancia de los detectives. Podrá tomar el tren mientras el «disco» del sol se acuesta en el horizonte y Bruno, cerca del lago, espera su turno para subír en la barca. Como en *Rope,* el curso natural de la hora viene, algunos instantes, a sustituir al tiempo artificial del suspense. Luego, el final. Bruno, descubierto por el taquillero no tiene otro recurso que precipitarse sobre un tiovivo en marcha cuyo propietario lo intenta parar pero en vano. Sigue una lucha salvaje en el suelo «girando» a gran velocidad mientras que los niños se ríen creyendo que se trata de un juego. Crueldad de Hitchcock reeditando la de *Sabotaje*. Por fin los niños comprenden, se asustan y, contrariamente a lo que esperábamos, su miedo no es desmentido: el tiovivo estalla, se disloca, se derrumba entre los chírridos y el hundimiento de las vigas rotas. Bruno ha muerto. Guy, salvado, disfrutará del fruto de un crímen que no cometió.

«Son ustedes muy libres de pretender que estos distintos motivos de la recta, del círculo, del vaívén, del torbellino, del número dos o del color blanco se

encuentran reunidos en esta película por puro azar. Pero, en este caso, hay que recurrir al mísmo azar para justificar su presencia en cualquiera de las historias extraordinarias de Edgar Poe. No está muy e/aro que su introducción sea siempre voluntaria en la obra de Poe como en la de Hitchcock. Incluso no es deseable. Un gran creador es como un buen geómetra cuya in:-tención, precede y guía el razonamiento. Hace su construcción, dejando a *los* escoliastas que establezcan el hilo difícil de la demostración ...».

Habremos podido apreciar en esta admirable exégesis lo que constituye quizás la proeza más sorprendente del estilo de Rohmer y Chabrol. Siendo su obra esencialmente una tesis crítica cuyo rigor en la progresión no falta nunca, han llegado, no solo a conservarlo a pesar *de* todo, sino también a darle estructuralmente y a *priori,* la forma descriptiva y cronológica. Sin hacer nunca trampas con este procedimiento natural que examina simplemente una película después de otra, llegan cada vez, no sólo a suministrar sin pesadez todos los datos biofilmográficos necesarios sino que también su relato del guión y la descripción de la dirección son al mismo tiempo tan honestamente descriptivos como es posible y sin embargo, totalmente cristalizados ya, según la geometría específica de su tesis.

No vayamos a creer en efecto, a partir de los análisis relativamente abstractos que he citado preferentemente hasta ahora, que las descripciones críticas de Rohmer y Chabrol eligen a la fuerza, sobre la materialidad de la película, una perspectiva idealizadora que hace perder el detalle concreto de la «puesta en escena». Al contrario saben perfectamente poner de relieve la técnica o el movimiento concreto de una secuencia cuando es preciso. Lo demuestra lo que han escríto sobre las escenas de besos en *Notorious:*

«Reina en *Notorious* un clima de una sensualidad ,extrema que no perjudica nada la abstracción del estilq. En esta película de primeros planos, la «materia» admírablemente puesta en valor por la iluminación de Ted _Tetzlaff (rostros, metal~ vidrio, joyas, alfombras o enladrillados) brilla con un destello sucesivamente helado o ardiente. En esta intriga tejida de reticencías y de mentiras, lo único que cuenta son los gestos, pero al mismo tiempo éstos son tan solo una fachada. Hay dos escenas de amor. La primera, en la terraza, está a nivel de epidermis. Se traduce por una sucesión de contactos bucales entre dos seres apretados uno al otro, y apretados ante nuestra mirada. Esta sed de besos que parece no asociarse, expresa la vanidad de la carne cuando no hay amor. En la segunda ya no hay solo contacto carnal sino un sentimiento verdadero. Cuando Devlin, que ha venido a librar a Alicia de la muerte se destaca en la sombra, de la misma manera que había aparecido de entre la borrachera de Miami, en un movimiento de una ternura y de una sensualidad extremas, la cámara gira en torno a los dos enamorados y la pantalla brilla con esa belleza indescriptible de la que Hitchcock encontró el secreto en Murnau. Incluso los momentos, en los que *los* dos protagonistas en presencia de ter-. ceros, encierran un juego contenido: cuando Devlin se deja sorprender por el señor de la casa, finje apretar a Alicia en un abrazo engañosamente falso y su beso fingido será un verdadero beso».

Al enriquecer más y más el edificío cristalino de su tesis, como si Hitchcock s610 hubiera realizado la película siguiente para sorprenderles y darles la razón, Rohmer y Chabrol pueden concluir sin presunción, seguros de haberlo demostrado que su autor «es uno de los más grandes inventores de formas» en toda la historia del cine. Solamente Murnau y Eísensteín pueden

qUIZáS en este campo aguantar la comparación con él. Nuestra tarea no habrá sido vana sí hemos podido mostrar cómo, a partir de esta forma, en función de su mismo rigor, se ha elaborado todo un universo moral. La forma, en este caso, no adorna el contenido, lo crea.

(Cahiers du Cinéma, setiembre de 1958)

6

AKIRA KUROSAWA

Akira Kurosawa nació en Tokyo en 1910. Rodó: *La leyenda de judo* (en *1943).-Lo más hermoso* (en *1944).-Los hombres que pisan la cola del tigre* (en *1945).-Los Constructores del mañana* (en 1946).-No *añoro mi juventud* (en *1946).-Un domingo maravilloso* (en 1947).-*El Angel ebrio* (en *1948).-Un Duelo silencioso* (en *1949).-EI perro rabioso* (en *1949).-Escándalo* (en *1950).-Rashomon* (en 1950).-*El Idiota* (en *1951).-Vivir* (en *1952).-Los siete Samurais* (en 1954).-*Notas de un ser vivo* (en *1955).-Trono de Sangre* (en *1957).-Los bajos fondos* (en *1957).-La Fortaleza escondida* (en *1958).-Los canallas duermen en paz* (en *1960).-EI Mercenario* (en 1961).-*Sanjuro de las camelias* (en *1962).-EI infierno del odio* (en 1963).-*Barbarroja* (en *1965).-Dode's-Ka-Den* (en 1970).

LA IECCION DE ESTILO DEL CINE JAPONES

La revelación del cine japonés es sin duda el acontecimiento cinematográfico más importante desde el neorrealismo italiano. Lo hemos descubierto con mucho retraso. Un retraso que desmiente además que el cine sea un arte de difusión geográfica amplia y rápida por oposición a las artes tradicionales que sólo cuentan con la ayuda del tiempo. En realidad, el cine japonés es mucho menos conocido en Occidente que la pintura o el grabado. Estrechamente tributaria de los éircuitos econó~icos, las películas sólo se difunden por sus canales. Antes de la guerra la producción nipona era ya-según nos dicen- superior en número a la de Hollywood. Le debemos la primera adaptación de *La Symphonie Pastora le.* No obstante seguía siendo desconocida. Sin embargo, en 1937 y 1938 ya la Biennale de Venecia (la política sustituía entonces a la economía) había hecho entrever el rostro de este cine oriental a algunos centenares de europeos. Otra vez en un Festival, el de Venecia de 1952, con el lanzamiento de *Rashomon* se ha abierto un mercado occidental para esta producción de la que habíamos podido admirar ya, tanto en los festivales como en algunas salas públicas, un número bastante apreciable de obras muy variadas.

Notemos de paso que a pesar de lo que podamos pensar, bajo otros puntos de vista, sobre las manifestaciones oficiales de Cannes y de Venecia, la historia del cine tendrá que reconocer que ayudaron a esta difusión extra comercial a la que debemos no sólo unas revelaciones importantes, improbables en el juego normal de la distribución, sino también, como consecuencia, una orientación diferente de la historia del cine. No es seguro, por ejemplo, que el neorrealismo italiano hubiera triunfado de las reticiencias de su público nacional y de las de los productores, si los festivales no le hubiesen asegurado en el extranjero un clamoroso éxito de crítica. Una vez que empezó a funcionar el comercio de la exportación, el neorrealismo italiano conquistó poco a poco su propio mercado. También es ejemplar el caso de Buñuel. Desaparecido, exiliado, perdido en los melodramas baratos de los estudios mejicanos, el Festival de Cannes 1952 nos lo restituyó para nuestra estupefacción maravillada ... y para la suya. Sostenido por un prestigio internacional, Buñuel pudo, desde entonces volver a formar parte de la historia del cine.

Admiración e ingenuidad

Pero volvamos a nuestros japoneses. La .belleza de sus películas nos llega pues con retraso, como la luz de estrellas lejanas. Algunos, sin embargo, ya se muestran exigentes e ironizan sobre la ingenuidad de nuestra admiración. De la misma manera, estos amigos, bajo pretexto de que entienden un poco el italiano, se esfuerzan por convencernos de que estaríamos hartos ya del neorrealismo si entendiésemos los diálogos. En Cannes el año pasado, corría el rumor contra *La Porte de I'fnfer* que iban a dar el gran premio a una *Porteuse de Pain:* «Ya saben que a los japoneses no les

gusta nada. Para ellos es un melodrama horroroso sobre una historia archiconocida».

Nobleza del melodrama

Estas últimas semanas pudimos ver precisamente lo que era un «melo» japonés: Le *Démon doré,* en efecto; es solamente un melodrama naturalista. *Romeo* y *Julieta* revisado por Octave Feuillet. Pero prefiero mil veces este «melo» a nuestras películas «psicológicas». Nuestro melodrama perdió, en efecto, desde hace un siglo casi toda su virtud dramática; sólo sobrevive en su parodia. De Méjico, de la India y sobre todo del Japón siguen llegándonos todavía, vivaz, sincero y eficaz, al azar en algunas películas. Es cierto que la misma intriga, adaptada a Francia, se hubiera salvado del ridículo únicamente gracias a la pretensión seudo-psicoI6gica. Lo admirable es precisamente que en *Le Démon Doré* el lujo y la delicadeza de la direcci6n no son exclusivos en absoluto de la ingenuidad melodramática.

Pero, en fin, es verdad que, a pesar de una dirección muy cuidada también y de su técnica del color, quizás más perfecta, *Le Démon Doré* nos parece muy inferior a *La Porte de I'Enfer,* lo que nos confirma retrospectivamente nuestro sentimiento de admiraci6n. Si *La Porte de l'Enfer* no es *La Princesse de C/éves* del cine japonés o mejor dicho, si los espectadores de Tokyo o de Nagasaki ven una docena de estas películas al año, opino que esto no disminuye en absoluto los méritos y el interés de la película sino que aumentan mucho, si cabe, los del cine japonés en general. ¡Qué suerte tiene un país donde la película más criticada aparece ante nuestros ojos como un milagro de equilibrio y de perfección! Sin embargo es necesario plantearse, acerca de la producción japonesa un problema crítico

muy general cuya solución valdría para muchos otros casos. A veces nos quedamos sorprendidos o irritados al saber que los americanos aprecian *La Filie du Puisatier* o *Sous le Ciel de Paris.* Cualesquiera que sean las cualidades menores que reconoceríamos en todo caso a estas películas, nos gustaría que a los extranjeros les gustase otra cosa en nuestra producción o incluso en la de Pagno/ o de Duvivier. Creo que estas discordancias de juicio no se explican solamente por la diferencia de gustos nacionales y de criterios admitidos generalmente por los críticos del lugar. Jacques Doniol-Valcroze analizó una vez las críticas inglesas a películas francesas. Pudimos darnos cuenta, en efecto de que no coincidían casi nunca con las nuestras pero estas discordancias no llegaban hasta la contradicción. La equivocación de la que hablo es mucho más grave y sólo se puede producir entre unos públicos bastante alejados por la geografía y la mentalidad, y es fruto de un conocimiento muy parcial de la producci6n en cuestión. Podríamos resumirla así: lo que admiran los americanos en *La Filie du Puisatier* no es la película, y tampoco a Pagnol, es *la libertad de reaLización en el cine francés!* y, en todo caso, a Francia. Y, en este sentido tienen bastante razón. Solo a partir del momento en que uno se acostumbra a estas cualidades comunes el espectador empieza a ser sensible a la jerarquía entre las obras. Es decir, que tenemos razón al considerar *Mariuso La Femme du Boulanger* como unas obras maestras y despreciar *La Filie du Puisatier,* pero para el americano que ve dos películas francesas al año, estas diferencias capitales no tienen legítimamente ninguna importancia porque lo que le gusta no es el numerador artístico de tal película sino el denominador común a todas las películas de Pagnol y que define efectivamente su novedad. Podemos notar por otra parte que nuestras

admiraciones históricas dependen bastante a menudo, y sin que nos demos cuenta de ello, de las mismas casualidades. ¿Estamos francamente seguros de que la Venus de Milo sea uno de los mejores ejemplos de la estatuaria de su época? Lo que admiramos realmente en ella es un momento determinado del arte griego.

Unos artesanos anónimos

La distancia y las condiciones precarias de la distribución juegan aquí el mismo papel que los estragos del tiempo. Es cierto que nos cuesta admirar de golpe talo tal película japonesa o reconocer sus méritos realmente particulares y los que comparte con el arte japonés en general. ¿Pero significa ésto que tengamos que hacerle ascos al placer que nos proporcionan y dudar de su valor? En absoluto. Al contrario, veo en ello una confirmación de los méritos ejemplares del cine japonés. No existe q~izás ninguna producci6n en el mundo que nos dé la sensación de ser más perfectamente homogénea con el genio artístico de una civilización. He visto ya unas veinte o veinticinco películas japonesas, de muy distintos tipos y muy poco iguales en su éxito. Entre el neorrealismo sensible e intimista de *Okasan,* el romanticismo barroco y sensual de *La Belle* et *le Voleur,* el ritual suntuoso y trágico de *La Porte de I'Enfer,* pasando por el melodrama naturalista de *Démon Doré,* el público parisino ya ha podido hacerse una idea de esta verdad. Pero lo que no he visto todavía, incluso cuando el espectáculo era aburrido, ingenuo o sin interés para mis ojos de occidental, es una película japonesa vulgar o de mal gusto.

La desaparición progresiva desde el siglo XVIII de toda calidad anónima es quizás la razón de la evolución de nuestro arte occidental, de su divorcio con el pueblo;

de su individualización exacerbada. El estilo es el hombre, no es ya una civilización. Tenemos grandes pintores, grandes escritores e incluso grandes cineastas. Pero no tenemos en realidad una gran literatura y todavía menos un gran cine. Quiero decir que no hay estilo común, no hay un mínimo de retórica que el artista más mediocre pudiese usar con torpeza. Lo más admirable en la literatura clásica no es Racine o Mme de Sévigné sino que tanta gente escribiese como ellos. Nuestro prejuicio moderno por los autores no oculta en Racine los fundamentos retóricos inmensos de los que se beneficiaba su genio. Quizás el cine atravesó en todos los países una época primitiva (¿o clásica?) que correspondía a su edad media alta. Las obras eran entonces anónimas en la mayoría de los casos. De todas formas el cine existía como tal, fuera del talento de *sus* artesanos. Quizás Hollywood es la única que nos ofrece hoy todavía y hasta cierto punto el ejemplo de un cine cálido no sólo en aquellas obras singulares sino hasta en la retórica de su producción «comercial ». Allí también el cine es homogéneo repecto a la civilización a la que satisface y a la que expresa. Pero en Europa el cine ya no existe; solo existen películas buenas o malas, como los libros o los cuadros.

Iría más lejos todavía. En el mejor de los casos, nuestro cine se esfuerza por igualar las artes tradicionales, novela o teatro. Llega a hacerlo de vez en cuando y con dificultad. *Le Journaf d'un Curé de Campagne* de Bresson no es inferior al libro de Bernanos, pero ¿qué pasa con *Le Rouge* et *fe noir* o *La Pastora fe*? Vemos, pues, perfectamente cómo lo que llamamos «una película regular» supone la movilización de menos talento, habilidad, cultura y voluntad creadora que una novela regular.

Ahora bien, parece que el caso del cine japonés difiere al mismo tiempo del de Hollywood y del nuestro. Siendo un país con una cultura antigua y unas tradiciones fuertes, Japón parece haber asimilado el cine con tanta facilidad como la que demostró hacia las técnicas occidentales. Pero de la misma manera que éstas fueron integradas enseguida sin destruir su cultura, el cine se situó, desde el primer día y sin conflicto, a nivel del arte japonés en general. Cuando Castellani o Renoir utilizan aquí el color con más gusto e inteligencia que sus contemporáneos, es fruto excepcional de su talento y de su cultura.

El estilo de una civilización.

En Japón, quizás la excepción sólo puede ser al revés, encontraríamos con dificultad un realizador lo suficientemente bárbaro e inculto como para no componer su imagen espontáneamente según las mejores tradiciones plásticas del arte oriental. De la misma manera que no existe una japonesa que pueda derramar el té sobre la mesa, o en todo el archipiélago, un cerezo mal talado. Lo que digo sobre los cerezos y la «puesta en escena» es verdad también, por supuesto, para los sentimientos y su expresión dramática. Veo la verdadera revelación del cine japonés en esta lección de estilo asombrosa y única, no la del artista creador, sino la de toda una civilización en la que ningún hombre infringiría el ritual del dolor.

(Arts., 9-15 de marzo de 1955)

RASHOMON

La cualidad, la originalidad y la importancia de una obra como *Rashomon* son profundamente desconcertantes para la crítica. En efecto sumerge en seguida al espectador en un universo estético absolutamente oriental y esto gracias a una técnica cinematográfica (fotografía y montaje) que supone una asimilación sólida y ya antigua de toda la evolución del cine occidental. Por ésto pertenece plenamente a un sistema totalmente extranjero. Las películas hindúes son lentas, las películas egipcias primarias e inexistentes; entre la historia que cuentan y nosotros parece que se intercala una serie de filtros psicológicos que no se identifican con la torpeza material sino que determinan algunas características de la técnica: longitud de los planos, lentitud de la interpretación, sencillez del montaje, ausencia del elipse, etc. Ahora bien, nos resulta menos extraña la *técnica* de *Rashomon* que la de una película soviética, por ejemplo. Yo pensaría más bien que este fenómeno es, bajo el punto de vista del cine, consecuencia de la evolución tan peculiar del Japón desde hace cincuenta años (es decir desde la invención del cine). Las primeras películas japonesas datan, según dicen, de 1902. Nuestra sorpresa ante *Rashomon* es el eco lejano de la del mund? occidental ante la derrota rusa en 1905, y más

recientemente, ante Pearl Harbour. Quiero decir, ante la capacidad japonesa a asimilar las técnicas de la civilización occidental conservando al mismo tiempo la metafísica, la ética o la psicología orientales.

De todas formas, la habilidad de la dirección, propiamente dich¡i, en *Rashomon* supone no sólo unos medios técnicos del orden de los de Hollywood, por ejemplo, sino también una posesión total de los recursos expresivos del cine. El montaje, la profundidad de campo, el encuadre, los movimientos de cámara están puestos al servicio del relato con una libertad y una maestría equivalentes.

Sin embargo, este relato es específicamente japonés en su tema y quizás también en su estructura. La acción se desarrolla en la Edad Media. Un viajero rico y su mujer atraviesan un bosque. Surge un bandido que lucha contra este hombre, lo ata a un árbol, viola a su mujer delante de él y lo mata. Un leñador fue testigo de esta escena. Pero, en el proceso del bandido capturado, algunos días más tarde, los tres supervivientes de la escena, el bandido, la mujer y el leñador cuentan cada uno una versión diferente del acontecimiento. Estas tres versiones nos las presenta sucesivamente la película: o más bien, estas cuatro porque el cineasta, con una audacia increible, nos ofrece también la versión del muerto por mediación de una bruja. y nada permite creer que el muerto sea más sincero que los demás. Esta acción, aparentemente «pirandeliana» tiene un propósito moral: no es tanto la imposibilidad de conocer la verdad a través de la conciencia humana como, sobre todo, la imposibilidad de creer en la bondad del hombre, porque en cada una de las versiones, uno de los personajes demuestra ser malo. Podemos suponer que este radicalismo es bastante

sincero al saber que el escritor japonés de cuya obra se sacó el guión, Ryunosuche Acutagawa, se suicidóen 1927.

He hablado de un dominio equivalente al de los cines occidentales más evolucionados. No dije «idéntico». En efecto, bajo ciertos aspectos, la película es puramente japonesa. Por la acci6n, en primer lugar, como lo vimos. ¿Podemos imaginar en América o en Europa un guión basado sobre una situación tan audaz: la violación de una mujer delante de su marido? No sé si es necesario añadir que no pensamos ni un sólo momento en esta audacia, al igual que no pensamos en la obscenidad de los orígenes de Fedra en la audici6n *La Filie de Minos* et *de Pasiphaé.* Luego y sobre todo, por la interpretación. La evocación de No se impone evidentemente aunque el verdadero problema -que sólo un especialista podría resolver- es de saber cómo y hasta qué punto las tradiciones de la interpretación teatral japonesa están adaptadas aquí al realismo cinematográfico. En efecto, si la interpretación nos parece siempre exagerada, nunca se pasa ni tampoco nos parece simbólica. En otros términos, el estilo de los actores está al mismo tiempo dentro del registro trágico (que evoca la máscara) sin dejar por eso el realismo psicol6gico. Nada más diferente de la interpretación exagerada, reforzada por el maquillaje del cine mudo expresionista. El actor es, al mismo tiempo, trágico y natural, se integra perfectamente en el decorado real en el que se mueve. El problema fundamental del estilo trágico al que el cine occidental no encontró nunca más que unas respuestas excepcionales y precarias (por ejemplo *Nosferatu, La Pasión de Juana de Arco, Les* Oames *du Bois de Boulogne, Hamlet)* ni siquiera se plantea aquí, está resuelto en seguida.

De la misma manera, no exíste ninguna discontinuidad, ninguna discordancia entre el estilo de interpretaci6n y el montaje. Si fuese posible justificar que la filmología fuese un problema de filólogos y de lógicos, esta película sería un argumento sólido. ¿El cine como lenguaje es UNO como la razón humana? No podemos decir que el cineasta copia aquí al cine occidental o que se inspira en él, parece más bien que llega al mismo resultado en virtud de la unidad y universalidad fundamental del vocabulario, de la gramática y de la estilística de la pantalla. Un trave/ling es un travelling; no importa si es japonés, francés o americano; pero hay un ritmo, una velocidad, una relación entre el cuadro y el movimiento de la cámara que hacen que los travelling de *Rashomon* sean tan de importación como la interpretación del actor. Si queremos otro ejemplo más significativo todavía porque se refiere a la utilización del sonido, aquí lo tenemos: el relato del muerto se hace por boca de una bruja después de un baile de posesión. La pitonisa habla con la voz, que ha perdido mucho de su fuerza, del hombre. El efecto, como lo podemos imaginar, es alucinante. Un hallazgo como éste -cuando e~ cine occidental se desinteresó casi enseguida del expresionismo sonoro- supone un dominio de los medios técnicos comparables con la independencia en su utilización.

¿Cómo, pues, tantas razones para la admisi6n no desemboca en una satisfacci6n sin reticencias? *Rashomon* supone la existencia antigua y futura de una producci6n sólidamente establecida, con unos técnicos hábiles, unos artistas perfectamente formados, un genio nacional cinematográfico, en fin, una situación mucho más comparable con la de Inglaterra o de Francia que con la de Méjico. A través de la estupefacción admírativa en la que nos deja tal obra, se entrevé sin embargo la posibilidad de una decepción. *Rashomon* es, a su manera, una película de serie. No tendríamos el mismo sentí-

miento al ver por prímera vez una buena película americana. A la centeava, descubrimos que una retórica, al fin y al cabo, no es más que una retórica y que una gran película es algo más. En fin, sospecho a través de la originalidad, relativa a nuestra ignorancia, de *Rashomon,* cierta trivialidad de la perfección que disminuye mi placer. Esta reserva es también un cumplido. Me dicen que Jap6n produce mejores películas. Lo creo y no me sorprendería mucho enterarme de que Akira Kurosawa es el Duvivier del cine japonés.

(L'Observateur, 24 de abril de 1952)

LOS SIETE SAMURAIS

Está de moda mostrarse despectivos hacia las películas japonesas y dejar entender que el exotismo abusa de la admiración de los ingenuos pero que los autóctonos no se dejan engañar. Tomemos buena nota; si acudimos a la clasificación de las películas japonesas por la crítica japonesa, publicada en el excelente número de *Cinéma* 55 (n. 6, junio-julío) veremos que *Rashomon* estaba clasificada en quinta posición en 1950, *L'Histoire de Gengi* en séptima en 1951, *Okasan* en novena en 1952. *Los cuentos de la luna pálida* en tercera en 1953, así como *Los siete Samurais* que son las que nos interesan hoy en 1954. Merece la pena notar, pues, que estos títulos están precedidos por muchos otros que ignoramos totalmente.

Ahora, ¿debemos hacerle ascos a nuestro placer? Es posible que el exotismo y la desorientación jueguen un papel en nuestra admiración y sé que los americanos aprecian lo mismo las películas buenas y las malas de Pagnol. No están totalmente equivocados, primero porque, viendo todo en pequeño y desde lejos, Pagnol se parece a Pagnol y, luego, porque un crítico europeo empieza por haber visto más películas japonesas que las películas francesas que ha visto un gran realizador de Hollywood, Yo he visto, por Jo menos, dos docenas

de películas japonesas. Es poco, por supuesto, pero quizás es bastante para permitirnos hacer unas diferencias y decir que preferimos unas a otras.

Un cine bueno

¡Vale! Admitamos que Akira Kurosawa, realizador de *Los siete Samurais* y de *Rashomon'* no es más, por ejemplo, que un Christian-jacque nipón. Diré entonces: «¡Qué suerte tienen en japón! Porque entonces, vaya Delannoy tienen que tener». ¡Córcholis! Desde hace cinco años espero que mi admiración se canse, que descubra por fin mi presunta ingenuidad del año anterior y al contrario cada festival confirma mí sentimiento. El de encontrarme enfrente de todo eso que constituye el buen cine: la conjunci6n de una alta civilización con una gran tradición teatral y una gran tradici6n plástica.

Volvamos a *Los siete Samurais.* Estoy de acuerdo en que no se trata quizás y en absoluto de lo mejor de la producción japonesa. Quizás tenemos razón al preferir el lirismo tierno, la poesía sutilmente musical de un Mizoguchi (el autor de *O'Haru* y de *Cuentos de la luna pálida).* Como *Rashomon, Los siete Samurais* demuestran una asimilación demasiado fácil de algunos elementos de la estética occidental y de la amalgama brillante con la tradición japonesa. Se trata pues de la estructura narrativa que es diabólicamente ingeniosa, que cuida de su progresi6n con una inteligencia tanto más desconcertante cuanto que respeta el ritmo novelesco, el desarrollo progresivo de un relato de larga duración.

Pintar la humanidad

Salvando las distancias, *Los siete Samurais* es una especie de película del oeste japonesa pero una película del Oeste digna de ser comparada con los más gloriosos ejemplos del género producidos en América y en particular con las de john Ford. Pero esta referencia no da más que una idea aproximada de la pelrcula cuya ambici6n y complejidad desbordan en mucho los marcos dramáticos de la película del Oeste. No es que *Los siete Samurais* sea una historia complicada del tipo de *Rashomon;* al contrario, la línea principal es de las más sencillas que hay. Pero esta sencillez general está como alimentada por la finura de los detalles, su realismo hist6rico y su verdad humana.

Lo podemos resumir en pocas palabras: un pueblo peri6dicamente saqueado por una pandilla de bandidos recluta a siete Samurais para protegerle contra un pr6ximo ataque. Los cuarenta bandidos son destruidos uno tras otro aunque llevan armas de fuego casi desconocidas en el jap6n del siglo XVI. Cuatro Samurais mueren pero el pueblo puede seguir plantando tranquilamente el arroz. Lo que constituye el ingenio y la belleza de esta historia es la conexi6n que existe entre la sencillez de su línea general y la riqueza de los detalles que la describen poco a poco. Este tipo de relato hace pensar evidentemente en *La diligencia* y en *La patrulla perdida,* pero con una complejidad más novelesca, con más amplitud y variedad en el fresco.

Como vemos, estas referencias son muy «occidentales». De la misma manera, la plástica es muy japonesa en cuanto al contenido, pero la profundidad de campo recuerda evidentemente los efectos que el llorado Toland sabía obtener. A pesar de todo, creo que lo mejor que puedo hacer, para acabar, es citar esta profesi6n de fe de Kurosawa:

«Una película de acción solo puede ser una película de acci6n. ¡Pero qué cosa más maravillosa si puedo

intentar pintar al mismo tiempo la humanidad! Ha sido mi ilusión desde la época en la que era ayudante. Desde hace diez años deseo volver a replantear el drama antiguo bajo este nuevo punto de vista».

(France Observateur)

VIVIR

¿Qué mosquito le ha picado a nuestro amígo Moullet al escribir para el último «Petit Journal» esa nota sobre la retrospectiva Kurosawa en la Cinemateca francesa? Como era el único que la había seguido, nadie podía contradecirlo y además el dírector de *Rashomon* es víctima más bien en *«Les Cahiers du Cinéma»* de un juicio desfavorable apoyando al tierno y musical Mizoguchi. Volveré a hablar de esta oposici6n pero puedo notar de momento que la interesante iniciativa de la *Cinemateca* debía permitimos revisar nuestra opinión sobre Kurosawa, muy mal conocido en Francia, por dos películas solamente, *Rashomon* y *Los siete Samurais*.

Sin embargo cierto es que estas dos producciones demuestran una voluntad muy hábil de occidentalismo. Esta preocupaci6n está muy bien explicada y analizada en el excelente libríto de Shinobu y Marcel Giuglaris (colecci6n 7.º Art.). Akira Kurosawa que pertenece a una generaci6n relativamente joven (nació en 1910 mientras Mizoguchi acaba de morir a los 58 años), es prácticamente un director de la época de la post-guerra. Se ve que ha sido muy influenciado por el cine occidental de los años 1930-1940 y quizás por el cine americano todavía más que por el neorrealismo. Su admiraci6n por John Ford, Fritz Lang y Chaplin en particular, es

bastante evidente. Pero esta influencia no es pasiva. No se preocupa sólo por integrarla sino que pretende usarla para darnos una imagen de la tradición y de la cultura japonesa asimilable por nuestros ojos y por nuestro espíritu. Lo consiguió tan bien en *Rashomon* que podemos decir que esta película abrió realmente las puertas de Occidente al cine japonés. Pero detrás de ella vinieron muchas más películas y, en particular, las de Mizoguchi que nos revelaron una producción, si no más auténtica, por lo menos más característica y más pura. Desde entonces la ingratitud resulta fácil y como está de moda denunciar respecto al prestigio del cine japonés el esnobismo del exotismo, se ha condenado el exotismo al revés de Kurosawa, es decir, sus compromisos con la retórica del cine occidental. Estos fueron más visibles todavía en *Los siete Samurais* que era, en segundo grado, una película del Oeste de John Ford sobre un tema feudal.

No sé si ha sido un conjunto de prejuicios críticos, que tenía yo también en parte, lo que ha cegado a Moullet ante las películas presentadas en la Cinemateca; creo que tengo que aportar, para una de ellas por lo menos, un testimonio radicalmente opuesto.

Se trata de *Vivir (Ikiru)* acerca de la cual Moullet escribe tranquilamente que bate los records del ridículo mientras yo encuentro que es la película japonesa más bonita, más sabia y más conmovedora que haya podido ver por lo menos entre las producciones del ciclo moderno.

Pero subrayemos en primer lugar, que se trata de un guión contemporáneo y que esta actualidad modifica radicalmente el problema irritante de las influencias. *Vivir* es, por supuesto y por mil razones profundas, una película específicamente japonesa, pero lo que sorprende en esta obra y se impone al espíritu es el

valor universal de su mensaje. Más en concreto, *Vivir* es japonesa de la misma manera como *El vampiro de Dussendorlf* era alemana, o *Citizen Kane* americana. No es necesaria una traducción mental de un modo de cultura a otro para leer claramente y al mismo tiempo la inspiración particular y el significado general. La internacionalidad de *Vivir* no es geográfica sino geológica, surge de la profundidad del estrato moral subterráneo donde Kurosawa supo ir a buscarla. Pero como se trata también de hombres de nuestra época, de contemporáneos, con los que un breve viaje en avión nos pondría en contacto, Kurosawa tiene derecho a ir a buscar de vez en cuando en la retórica cinematográfica mundial, como James Joyce en el vocabulario de todos los idiomas para volver a inventar el inglés, un inglés que podríamos creer traducido de antemano pero que sin embargo, es intraducible.

Y quizás por eso *Vivir* pudo ser clasificada en 1952 a la cabeza de las diez mejores películas nacionales por los críticos japoneses que, como sabemos, se reservan el juicio acerca de las películas con samurais para festivales y, en particular, acerca de *Rashomon*. Me pregunto pues si en vez de considerar el cosmopolitismo de Kurosawa como un compromiso comercial, incluso si es de gran calidad, no tendríamos que considerarlo al contrario como un progreso dialéctico que marca el porvenir del cine japonés. Personalmente, prefiero quizás el estilo de Mizoguchi, como la pura música japonesa de su inspiración, pero me inclino ante la amplitud de las perspectivas intelectuales, morales y estéticas abiertas por una película como *Vivir* quEt tiene unos valores mucho más importantes, tanto en el guión como en la forma.

No volveré a hablar del pequeño resumen de Moullet que a fin de cuentas no traiciona sino el tema

de la película, inevitable cuando uno lo abstrae del contexto y de su realización. Pero quiero que noten que se trata, en alguna forma, de una inversión del tema de Fausto. El viejo doctor desea, en efecto, volver a su juventud para vivir su vida para el mal. El héroe de *Vivir* se sabe condenado y busca ingenuamente cómo conocer, en los pocos meses de vida que le quedan, la vida que inconscientemente ignoró. Descubre que lo más fácil es hacer, como funcionario municipal, la buena acción social que está a su alcance, no porque el bien le tiente más que el mal sino porque un ser joven y sencillo le ha revelado el sentido de la más modesta creación. Este viejo se convierte en un santo sin saberlo él ni los demás, porque es el camino más corto que existe entre él y la vida.

Vemos, pues, todos los riesgos que encerraba tal tema: sentimentalismo, melodrama, moralismo, tesis social. Todos estos peligros han sido, más que evitados, trascendidos y lo han sido gracias en particular a una inteligencia de las estructuras del relato que me han dejado pasmado. Lo que Moullet llama «el entierro sin fin» y que ocupa en efecto casi la mitad de la película es una audacia increíble del relato. Durante una hora, vemos y escuchamos a los amigos, parientes y colegas que asistieron a su entierro hablar del muerto. y lo hacen mientras beben alcohol de arroz y comen pastelitos. Estas conversaciones están entrecortadas por unos flash-back que nos revelan poco a poco la actividad del héroe antes de su muerte y, a través de ella, su verdadera personalidad. Pero estas vueltas al pasado son siempre bastante breves y no reducen en absoluto la discusión de los invitados a una simple astucia de presentación. La materia de la película reside pues tanto en el presente como en el pasado y la tensión del relato nace de la convergencia que se perfila pro-

gresivamente entre la verdad secreta de la realidad evocada y la conciencia que los testigos toman de ella poco a poco. Al final, entienden por fin el secreto del muerto: se sabía condenado y había sacrificado sus últimos días a una misión ejemplar: pero para entonces todo el mundo está ya borracho y esta verdad exalta sólo a unos borrachos muy dignos que la habrán olvidado mañana.

Habría muchas más cosas que decir sobre *Vivir* y en particular sobre el papel del tiempo en el relato, tan diferente de las exigencias dramáticas occidentales con sus simetrías artificiales, sin que haya sin embargo un solo minuto que pueda ser considerado como gratuito. Esta composición es más sabia y más delicada, nada más. Pero esperemos que algún distribuidor francés ofrezca próximamente al público esta obra maestra y entonces tendremos pues ocasión de volver a hablar de ella.

(Cahiers du Cinéma, marzo de 1957)

INOICE

	Pág.
Prólogo por Fran~ois Truffaut	9
1. Eric Von Stroheim.	19
La forma, el uniforme y la crueldad.	21
Stroheim perdido y encontrado ..	31
2. Carl Th. Oreyer	35
La pasión de Juana de Arco	37
Dies Irae	40
Ordet	44
3. Preston Sturges	49
Los viajes de Sullivan	51
The Miracle of Morgan's Creek	56
Hail the Conquering Hero	58
Mad Wednesday!	62
4. Luis Buñuel	65
Los olvidados	67
Subida al cielo	75
Susana (Demonio y carne).	79
El	82
Ensayo de un crimen. (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz)	90
Cela s'apelle I'aurore.	93
La Mort en ce jardin.	96
Conversación con Luis Buñuel	99

Pág.

S. **Alfred** Hitchcock 117
La sombra de una duda .. 119
Sospecha 122
Encadenados. 125
Panorámica sobre Hitchcock .. 127
Los 39 escalones. 131
¿Hay que creer en Hitchcockr . 133
Extraños en un tren .. 138
Alarma en el expreso. 140
Yo confieso. 143
Cri men perfecto. 146
Náufragos 149
Hitchcock contra Hitchcock. 152
Atrapa a un ladrón. 1.67
La ventana indiscreta 171
El hombre que sabía demasiado . . . 177
Hitchcock por Rohmer y Chabrol .. 183

6. **Akira Kurosawa** 193
La lección de estilo del cine japonés. 195
Rashomon 202
Los siete Samurais 207
Vivir 211

Colección CINERESE&A

1. CINE PARA LEER, 1972
   Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos de Madrid para 1973 (Agotado).

2. CINE PARA LEER, 1973 (Agotado)

3. CINE PARA LEER, 1974
   Premio de la XX Semana Internacional de cine de Valladolid (Agotado).

4. HALLAZGOS FALACIAS Y MIXTIFICACIONES DEL CINE DE LOS '70
   de N. Alcover y Angel A. Pérez GÓmez.

5. LAS PELICULAS DE MI VIDA
   de Framsois Trufl'aut.

6. CINE PARA LEER, 1975

7. LA PIEL DURA
   de Fram,ois Truffaut.

8. CINE PARA LEER, 1976

9. EL CINE DE LA CRUELDAD
   de André Bazin.